Искусство КИНО

3 1976

«Наша партия идет к своему очередному съезду монолитной и целеустремленной. За пять лет проделана огромная работа. Нерушимо единство партии и народа. Все это создает необходимые предпосылки для дальнейших успехов нашего великого дела».

Л. И. Брежнев

Из речи на декабрьском (1975) Пленуме ЦК КПСС

Искусство кино

3/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Валерий Золотухин в фильме «Единственная» (режиссер Иосиф Хейфиц, «Ленфильм»)

Содержание

Современность и экран

3 М. Львовский, Г. Полонский, Г. Жаворонков, Г. Лабковская, И. Левшина, Н. Игнатьева — Фильм о школе — его проблемы, его задачи

20 А. Гребнев — «Авторское кино». Приобретения и потери

Новые фильмы

26 Виктор Дмитриев — Выбор героя
44 Ел. Бауман — Сыновья своего времени
53 Т. Иенсен — После детства
66 К. Славин — Портрет Ивана Ивановича Иванова
69 А. Липков — Шаг в неизвестное
76 А. Волков — Новое в привычном

Теория и история

81 Н. Клейман — Только пятнадцать кадров

Портреты

96 Л. Арнштам — Музыка героического*

Памяти товарища

104 В. Павлов — Он был первопроходцем

За рубежом

105 К. Парамонова — Разное детство — разный кинематограф
122 Вячеслав Егоров — Изображение — 75
137 Р. Юренев — Размышления после кинофестиваля в Западном Берлине
156 В. Головской — Обидная неудача
159 Встреча с венгерскими кинематографистами
161 Синерама

Сценарий

167 Федерико Феллини, Тонино Гуэрра — Амаркорд **

190 Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Mikhail Lvovsky, Georgy Polonsky, Georgy Zavoronkov, Galina Labkovskaja, Inna Levshina, Nina Ignatieva — Films About School — Their Problems, Their Tasks (Round-Table Talk in «Iskusstvo Kino») (p. 3).

Anatoly Grebnev — «Author's Cinema» — the Gains and the Losses (p. 20). The continuation of the discussion on scriptwriting.

New Films

Victor Dmitrijev — The Choice of the Hero (p. 24). Review of the film «The Choice of the Aim» («Mosfilm», 1975).

Elena Bauman — The Sons of Their Time (p. 44). Review of the film «The Time of Her Sons» («Belarusfilm», 1975).

Tatiana Jensen — After the Childhood (p. 53). Review of the film «A Hundred Days After the Childhood» («Mosfilm», 1975).

Konstantin Slavin — The Portrait of Yvan Ivanovitch Ivanov (p. 66). Review of the film «Ivan Ivanovitch Ivanov» («Kasahfilm», 1975).

Alexandr Lipkov — A Step to the Unknown (p. 69). Review of the film «Once Upon a Time the World Learnd...» (CT, 1975)

Anatoly Volkov — The New in the Usual (p. 76). Review of the films «The Fox and the Hare» («Sojusmultfilm, 1974) and «The Heron and the Crane» (Sojusmultfilm», 1975).

Theory and History

Naum Klejman — Only Fifteen Sequences (p. 81). Article analyes one of the episodes of the film «The Battleship «Potiemkin».

Profiles

Lev Arnshtam — The Music of the Heroic (p. 96). Memoirs about the great Soviet composer Dmitrÿ Shostakovitch

In Memoriam

Valentin Pavlov — He Was One of the First (p. 104). Obituary of the cameraman Fiodor Provorov.

Abroad

Kira Paramonova — Different Childhood — Different Cinema (p. 105). Article about the program of the V—th International festival of the films for children in Moscow.

Viacheslav Egorov — The image — 75 (p. 122). Articie about the new tendencies in the work of cameramen abroad.

Rostislav Yourenev — Reflections after filmfestival in Western Berlin (p. 137). About the filmfestival in Western Berlin.

Valery Golovskoj — The Vexing Failure (p. 156). Remark about the book of the Polish critic Ezi Plazevsky «200 Films of the World Cinema». Cinerama (p. 159).

Script

Federico Fellini, Tonino Guerra — Amarcord (p. 165).

Filmography (p. 190).

© Журнал «Искусство кино», 1976

* © Издательство «Искусство» (в печати)

** © Rizzoli Editore, Milano, Seconda edizione, 1973.

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 22/XII-1975 г. А01258. Подписано к печати 13/II-1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 61700 экз. Заказ 4260. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Фильм о школе — его проблемы, его задачи

«Круглый стол» в редакции журнала «Искусство кино»

Проблемы воспитания новых поколений относятся к числу проблем, волнующих все наше общество. Здесь нет и не может быть равнодушных. Какими они будут, эти поколения? Какие черты станут в них определяющими? Насколько прочной окажется та идейная закалка, которую дает подростку современная школа?

Постоянное, пристальное внимание партии, государства к вопросам идейного и нравственного воспитания молодого человека обусловлено первостепенной важностью этих вопросов. Ведь этим поколениям принадлежит будущее, им нести дальше эстафету отцов.

В формировании идейного и нравственного облика новых поколений призвано сыграть огромную роль киноискусство.

«Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

Эти слова из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» еще раз напоминают о той огромной миссии, которую призван выполнять кинематограф в деле воспитания подрастающих поколений.

В ряду фильмов, авторы которых непосредственно обращаются к проблемам формирования юной личности, особое место занимают произведения так называемой школьной темы.

Разумеется, сам термин «школьный фильм» условен — как условны термины «производственный фильм», «колхозный фильм», «спортивный фильм»... Разговор идет об искусстве — и, пользуясь этим термином, мы отнюдь не стремимся подменить вопросы эстетические вопросами педагогической методики. О такого рода опасности — и в творчестве и в анализе произведений искусства — действительно, нужно помнить, иначе мы вернулись бы к практике печальной памяти тех «производственных» лент, которые никогда и никого не могли взволновать. Но и обойтись без этих терминов уже трудно, столь глубоко проникает в художественную ткань произведений современного искусства специфичность их «предметного содержания», так тесно переплелись в нашей жизни сами эти понятия: характер человека и его труд, проблемы, которыми он живет.

С этих позиций мы и приступили к разговору о «школьном» фильме. О той группе лент, которые так или иначе связаны с проблемами воспитания подрастающего поколения, гражданского, нравственного формирования личности. Опыт «проблемного» фильма в этой области, начиная с лент «А если это любовь?» Н. Рудневой, И. Ольшанского и Ю. Райзмана и «Доживем до понедельника» Г. Полонского и С. Ростоцкого, уже достаточно велик. Как развивается «школьный» фильм сегодня? Как он расширяет свои плацдармы и свои горизонты? Каково позитив-

ное содержание этого опыта и в чем его издержки? Что нового приносит с собою наше время в жизнь школы, в жизнь подростка, и как поспевает за этими процессами кинематограф, насколько он внимателен и прозорлив? Что существенное и важное остается пока за пределами внимания художников и еще ждет своего исследования?

Таков круг вопросов, который мы предложили участникам «круглого стола» редакции журнала «Искусство кино». Перед началом обсуждения были показаны последние работы: картины «Дневник директора школы» (сценарий А. Гребнева, постановка Б. Фрумина), «Это мы не проходили» (сценарий М. Львовского, постановка И. Фрэза) и документальная лента «Час ученичества» (сценарий С. Соловейчика, режиссер В. Виноградов).

В разговоре за «круглым столом» принимают участие драматурги **М. Львовский** и **Г. Полонский**, кандидат педагогических наук, заведующий школьным отделом газеты «Комсомольская правда» **Г. Жаворонков**, ученый секретарь проблемного совета по эстетическому воспитанию Академии педагогических наук СССР **Г. Лабковская** и кинокритик **И. Левшина**. Председатель заседания «круглого стола» — заместитель главного редактора журнала **Н. Игнатьева**.

●

Разговор, состоявшийся сразу после просмотра, стартует с довольно узкой площадки: пока его определяет впечатление от только что увиденных фильмов.

Г. Жаворонков. Мы посмотрели фильмы, и я выстроил для себя определенную классификацию, конечно, очень условную. «Дневник директора школы» — картина о сегодняшней школе. «Это мы не проходили» — о том, какой должна быть школа, так сказать, «расписание на завтра». «Час ученичества» рассказывает о том, что делается уже сегодня для завтрашнего дня школы.

Начну с картины М. Львовского и И. Фрэза. Мы все очень ждали такой фильм. Действительно, у нас было немало картин, воюющих с рутиной в школьном деле. Пора уже сказать и о том, какой мы хотели бы видеть школу, учителей. Мне кажется, именно к этому стремились авторы, воссоздавая обаятельные образы своих молодых учителей. И за одно такое намерение можно быть им благодарными.

Но все же, смотря фильм, я думал и о том, что без преодоления, без отрицания нет и движения. А как раз преодоления в этом фильме недостаточно. И оттого во время просмотра фильма у меня возникало не ощущение оптимизма, а скорее ощущение довольства. Порой это ощущение настораживает.

Второй фильм, «Дневник директора школы», специфичен, приметен именно тем, что весь он — в движении.

Ведь что такое директор школы? С него все начинается. Он носитель той педагогической идеи, которая одухотворяет всю работу его школы, тех педагогических принципов, которыми все в ней руководствуются. Чем сильна школа Сухомлинского? Это школа единомышленников! Мы знаем, что и Макаренко, создавая колонию — воплощение своей педагогической идеи,— формировал коллектив именно по этому принципу — единомыслие.

Вот к чему надо стремиться. Вот каким я вижу идеал школы. При безусловном единстве задач и целей коммунистического воспитания — глубоко творческий подход к методологии воспитательного процесса. Должна быть педагогическая идея — своя, отвечающая индивидуальности и возможностям педагога.

Утопия? Возможно. Но к этому надо стремиться в педагогике — к беспрерывному, постоянному творчеству. Трафарет здесь вреден, как нигде. Одна из главных проблем современной школы в том и состоит, что в ней не хватает такого самостоятельного творчества, она остро нуждается в людях, способных вырабатывать свои педагогические идеи.

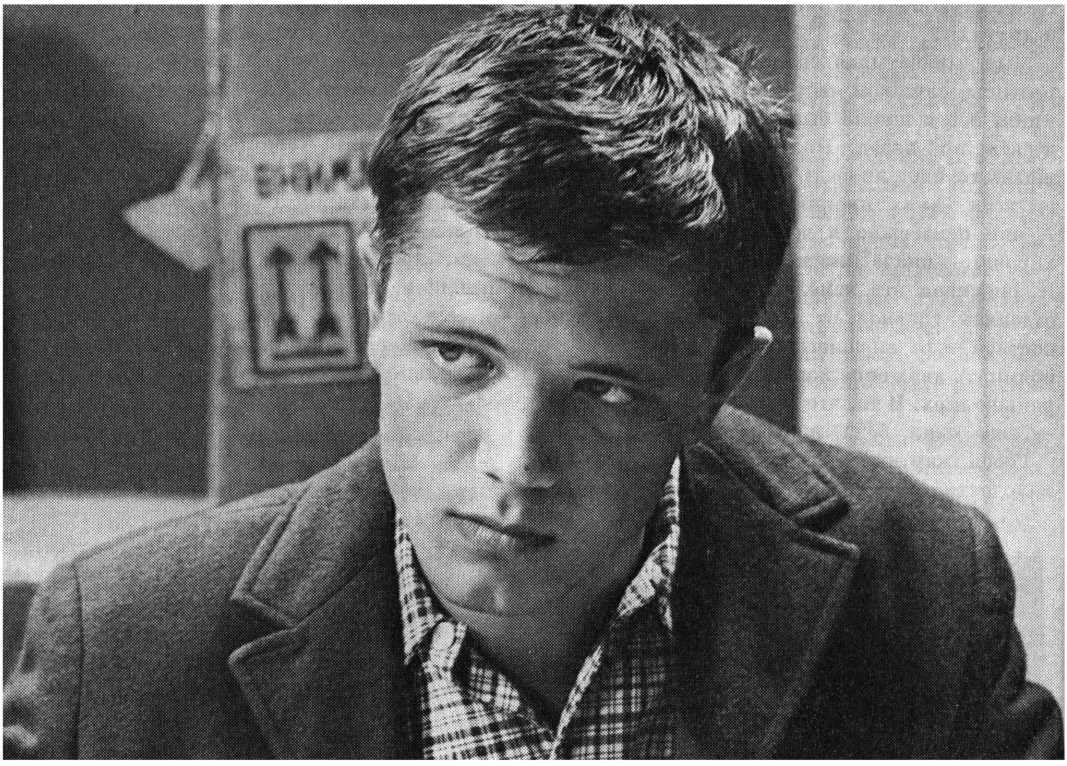
Фильм «Дневник директора школы» не свободен от серьезных просчетов, но в главном — он современен, достоверен потому, что показывает движение к такому идеалу. Его герой — герой активно думающий, сомневающийся, он сам внутри себя рождает педа-

гогическую идею, отрицая что-то в самом себе, в других...

Мы, вырабатывая свои педагогические стереотипы, слишком часто исходим из желания, чтобы все в школе было, как год, как пять, десять лет назад. Но не может так быть — жизнь-то идет вперед! Мы хотим, чтобы дети во всех своих проявлениях были, как мы. А они неизбежно в чем-то другие. И очень хорошо — иначе жизнь остановилась бы. И, оценивая эти изменения, нам надо уметь отделять главное от второстепенного, сущностное — от внешнего, от случайного. Надо понимать движение жизни. Нам, педагогам,— раньше всех. И то, что мы не всегда это умеем, — еще одна беда школы.

Герой картины умеет понять психологию молодости. И это понимание порою входит в конфликт с педагогическим стереотипом. Помните первую его «педагогическую акцию», которую мы видим? Он выговаривает старшекласснику за то, что тот явился в джинсах. А парню слушать нотацию скучно. Ситуация непростая! И директор понимает, что просто так от него отмахнуться нельзя. Вся экранная история героя — это история преодоления, переоценки отживающих представлений и стереотипов. Перед нами фильм-размышление, фильм о человеке, который в пути — и это как нельзя более соответствует сегодняшней ситуации в школе, меняющейся буквально на глазах.

«Это мы не проходили»



«Это мы не проходили». Митя — А. Ростоцкий

Картину «Час ученичества» я смотрел уже не впервые, и должен сказать, к моим первым, самым отрадным впечатлениям добавились и сомнения. Хорошо, что в фильме собрано все передовое, что есть в современной школе. Но авторы безоговорочно принимают все — а ведь надо бы разобраться спокойно и трезво. На экране показаны, продемонстрированы новые дидактические методы. Но порой они находятся в полнейшем разрыве с тем, что мы называем воспитательным воздействием. Педагог не только дает знания; он воспитывает всем своим поведением, обликом, культурой общения.

В фильме перед нами прекрасные дидакты. Но меня озадачивает то, что учитель может запросто ткнуть пальцем, сказать: «Ну-ка, ты, давай сюда!..» Воспитательное воздействие здесь вообще не учитывается — а ведь мы много лет твердим о единстве воспитания и обучения. Обучение у нас есть. С воспитанием — хуже. Так что авторы фильма коснулись лишь половины проблемы...

Возвращаясь к игровым фильмам, я еще раз хочу поддержать авторов в их стремлении на школьном материале вести разговор о проблемах далеко не только специфически школьных.

И, подчеркивая современность этих картин, я имею в виду не только то, что в них по-разному, с разной мерой глубины и узнаваемости, но отражены черты и тенденции

именно сегодняшней нашей школы, но и, главным образом, то, что в них отразились черты нашего современного общества в его движении, его развитии. Отразились современные нравственные проблемы — и, как всегда бывает в искусстве, именно на этом «стыке», на выходе от частного, от конкретного к общему более всего обнаруживаются и удачи этих фильмов и их просчеты.

Я понимаю намерения авторов картины «Это мы не проходили» и хотел бы разделить их оптимизм — но вот в разрешении конкретных проблем фильм кажется чересчур поспешным и удачливым.

При всех моих симпатиях к фильму «Дневник директора школы», я все же думаю, что он мог быть еще значительнее в остроте поставленных драматургом проблем. В сценарии А. Гребнева как раз намечался выход к более широкой постановке нравственной проблемы.

Г. Лабковская. Я принимаю исходные посылки Г. Жаворонкова, но не во всем согласна с высказанными им оценками. Вы сказали, что школа в фильме «Это мы не проходили» — «расписание на завтра». Вы видите определенную ущербность фильма в отсутствии реальной «энергии преодоления», в его чрезмерной лучезарности, что ли... А мне кажется, что такие фильмы всем нам необходимы, как воздух.

Мы говорим об увлекательности примера — так вот же он, перед нами, на экране. Ведь если бы наша школа всегда умела вот так воспитать парня — мужчиной, умеющим отвечать и за себя (а это уже очень большая ответственность!), и за ту, которую он любит, и за мать той, которую он любит, это была бы великая победа школы. Победа, если хотите, социальная. Да, конечно, далеко не всегда так бывает. И авторы многих своих героев показывают такими, какими всем нам хотелось бы их видеть. Они не отрываются от реальности, совсем нет. И я не зову к бесконфликтности, не стремлюсь оправдать голубизну — сама ее не люблю и не принимаю в искусстве. Но я принимаю предложенный авторами ракурс взгляда — взгляда, продиктованного верой в то доброе и настоящее, что есть в наших детях. Да, эти герои воплощают «позитивный пример», но не ходульный, голубовато-розовый, лакированный, а живой, обаятельный, способный увлечь зрителей, покорить их сердца.

Вспомните «Дикую собаку Динго». Вспомните Гайдара с его удивительной, романтически приподнятой верой в безусловное, всеохватывающее человеческое добро, в человеческие возможности. Там ведь тоже некая «сказочная» сгущенность красок ярких, праздничных, оптимистичных — но сколько в ней правды! Наверное, у фильма М. Львовского и И. Фрэза есть свои недостатки, но куда сильнее в нем обаяние того, что мы называем «положительным примером».

Я видела, как смотрят фильм школьники и как важно для них, что вот есть такой Митя, что есть такая мужественная, самоотверженная и требовательная любовь. Они верят, что есть! Что же нам, лишать их этой веры? Той веры, которая их самих делает лучше? Ведь говоря с ними о таком фильме, мы будем говорить о любви, о чистоте и мужестве, о рыцарстве, наконец...

В этих двух таких разных картинах — «Это мы не проходили» и «Дневник директора школы» — как бы невзначай затрагивается величайшая проблема педагогики — проблема того педагогического воздействия на ребенка, которое достигается вовсе не в часы назидания, не тогда, когда мы «воспитываем», то есть говорим «не трогай», «не бегай», «садись за уроки» и «покажи дневник». Макаренко на вопрос, когда же воспитывать, отвечал: мы воспитываем и тогда, когда нас нет дома. Воспитываем самим укладом нашей жизни.

Это фильмы о школе, но они далеко не только для школьников. Искусство многому учит своих зрителей. В таких фильмах оно учит и тому, как родителям быть родителями. Как любить детей. Как не торопиться со своими поучениями и назиданиями. Как уважать в ребенке личность. Как считаться с нею, учиться у нее, ибо воспитание—это взаимный процесс, и иногда трудно сказать, кто кого больше учит, учитель или ученик, мама или ребенок.

Отец, придя домой, не знает, о чем говорить с сыном. Отец привык к сыну и уже не замечает, что тот меняется, что он уже взрослый. И вот два умных, интеллигентных, но два бесконечно далеких друг от друга человека. Это ситуация из фильма М. Львовского и И. Фрэза, ситуация, которая там окрашена в мягкие тона, но по сути — она драматична. Фильм отнюдь не уходит от проблем реальности — он интерпретирует их по законам своего жанра. И, по законам лирической комедии, сосредоточивается на том, что мы называем позитивными эмоциями. Это его ключ, его тональность, его эстетический код. Наверное, есть переборы... Но я хотела бы отстоять правомерность такого ключа и такого кода в фильмах «школьной темы».

Мы боимся стертых слов, а выражение «воспитывать положительным примером», действительно, кажется стертым. Но суть его прекрасна. Вот этим и хорош фильм — он воспитывает, он увлекает обаятельным и, подчеркну, узнаваемым положительным примером. Художники не часто задаются подобной задачей. Фильмов таких немного. Мы даже как-то отвыкли от них. Отдаем предпочтение трезвому анализу.

Я за то, чтобы были фильмы, приглашающие зрителя анализировать процессы жизни. Но пусть будут и фильмы, будоражащие воображение, увлекающие героями и поступками, приближенными к идеалу. Мне дороги раздумья авторов «Дневника», картины, как верно заметил Г. Жаворонков, стремящейся к передаче реалий средней школы. Особенно это касается главного героя, которого играет Олег Борисов. Умная, глубокая актерская работа, хотя и аскетически скромная по средствам.

Повторяю, мне дорог этот фильм. Но я и за картину М. Львовского и И. Фрэза. Я за то, чтобы и на экранах и в наших суждениях две столь разные ленты не противостояли друг другу, а дополняли друг друга и по-доброму сотрудничали в нелегком деле воспитания.

М. Львовский. Мне очень понравился фильм «Дневник директора школы». Я сейчас не буду анализировать его подробно, скажу лишь об одном, принципиально важном монологе героя. Это его рассуждение о человеке и о том, что он для самого рода человеческого — загадка. Не случайно же одной из основных проблем в деле воспитания, одной из основных проблем, стоящих перед произведениями искусства всех видов и жанров, является именно этот вопрос, который всегда волновал мир, а сейчас — особенно.

Вопрос о нравственности. Вопрос о мироощущении. О мировоззрении.

Здесь задачи искусства и школы совпадают стопроцентно.

В школе учат различным точкам зрения на реальность — ведь и физика, и математика, и химия — это точки зрения на реальность. Себя же человек изучает в искусстве. Но, увы, не всегда получает внятный ответ на волнующие его вопросы.

И школа и искусство наше должны создавать то мироощущение, которое соответствовало бы духу нашей морали, тому нравственному потенциалу, который мы хотим воспитать в наших детях.

Если это так, то чему же должны быть посвящены наши картины? Неужели только тому, что вот этот преподаватель хороший, а этот — плохой, ретроград? Такой фильм, действительно, имел бы только «узко школьное» значение. Это было бы наступлением на догматизм в школе, но не вклад в борьбу мировоззрений. Делать картины о том, что, мол, учитель должен быть хорошим, в то время как наши идейные противники говорят своим искусством о том, что человек есть животное — значит вести спор на совершенно разных уровнях.

Той позиции мы должны противопоставить свою. И не на локальном уровне «местных» проблем — а на уровне общечеловеческом, философском.

В том числе и в картинах о воспитании, о школе, о подростке.

Когда я сел за сценарий «Сто процентов надежды» — тот самый, что впоследствии стал фильмом «Это мы не проходили»,— я хотел писать именно о такого рода вопросах.

Проблема — какова у нас сейчас школа, кто из учителей новатор, а кто ретроград, меня не волновала. Я о другом думал. О том, что если у вас дома на стенке висит портрет Ле Корбюзье и нет портрета вашего дедушки — это говорит о том, что в семье нет у к л а д а. Семейного, бытового — называйте как хотите. Висит портрет Хемингуэя (сейчас его меняют на Фолкнера), но нет ощущения собственных корней. И мне казалось, что задуматься об этом в искусстве — значит внести вклад в решение проблемы м и р о в о з з р е н ч е с к о й.

Англичане говорят, что дети начинают воспитываться за триста лет до их рождения. Это совершенно справедливо. Необходима диффузия возрастов, реальная, каждым ощутимая преемственность поколений — и не только в социальном смысле, но и в простом, бытовом, на уровне собственной семьи...

И еще хотелось задуматься о том, что такое в этом смысле педагог. Подчеркиваю, не в смысле методологии преподавания. Задуматься о его роли в современном обществе. Мир волнует проблема человека и человечности. Психоаналитики на Западе начинают подменять священников. Фантасты там прогнозируют, что скоро люди будут деньги платить только за то, чтобы тебя кто-нибудь послушал.

Вот и эта нагрузка — слушать, вникать, помогать — на плечах педагога. Он занимается вопросами ч е л о в е к а. Вопросы математики, физики — это все потом. Сначала — вопрос человека.

Я знал такую учительницу. Семьи собирались, чтобы с нею посоветоваться. Рабочие и писатели, актрисы и портные — все были перед нею только родителями, и она им помогала воспитать человека.

На таком уровне и хотелось вести разговор с экрана. Поэтому я не ставил задачей углубляться в существо «частных» конфликтов — фильм должен был подняться на иную высоту.

От замысла до свершения, как все мы знаем, огромное расстояние. Вероятно, многое не удалось. Некоторая умилительность, благостность в картине, действительно, проступает. Мне хотелось, чтобы все было жестче. Но в правильности позиции я убежден. И в следующих работах буду заниматься той же проблемой. Мне кажется, в фильмах «школьной темы» мы облюбовали себе маленький пятачок: рассказываем снова и снова о герое незаметном, неуверенном в себе — потом в него кто-то поверит, и он изменится. Так было и у меня в «Точке, точке, запятой...». Хочется с этого пятачка уже сойти. Это пора сделать.

Г. П о л о н с к и й. До сих пор у нас в искусстве существует порой некое «рубричное» мышление. Вот я ловлю себя на раздражении против самого термина — «школьный фильм» или «детский фильм». Сам работаю в этой области, а термин злит. Как, наверное, злит термин «производственный фильм» тех, кто стремится серьезно говорить с экрана о жизни, опираясь на заводской материал.

Когда возникает подобная узкая рубрика, она как бы отсекает своими непреклонными вертикалями какие-то кровеносные сосуды, которые связывают данную тему с жизнью вообще, с искусством вообще и с мировоззренческими проблемами, о чем здесь точно и страстно говорил М. Львовский.

Плохо, когда «рубрика» вместо того, чтобы у т о ч н я т ь задачи произведения, их с у ж а е т. Вот, скажем, «школьное» кино, а вот кино «взрослое». Выбирайте себе определенную грядку и ее окапывайте.

Тут я возражаю. Эти пограничные колышки, мне думается, не служат искусству. Они служат лишь для удобства планирования. Ну и пусть служат, пусть. А в самом творчестве их то и дело приходится сшибать, иначе нет раздолья, а главное — правды. Я очень рад, что такие фильмы, как «Дневник директора школы» и «Это мы не проходили», так и поступают с этими колышками. И все-таки на экране видны следы борьбы за широту возрастного адреса и за такой взгляд, согласно которому и взрослые и дети, как верно говорила Г. Лабковская, связаны неотторжимо, и многообразно, и сложно, и напрямик. Борьбы за наш слитный мир, в котором все мы

живем вместе. Это и борьба за то, чтобы этот мир так и отражался на экране — не по рубрикам, а слитно.

В этом смысле данные фильмы представляют собой завоевание. Колышки сдвинуты, отброшены.

«Школьный фильм» — это фильм, так или иначе поднимающий проблемы образования. Сколько нужно таких фильмов? Я думаю, трех, четырех дельных фильмов хватило бы, чтобы исследовать тенденции нашего народного образования за десятилетие.

А сколько нужно фильмов о воспитании? Да сколько угодно! Чем больше, тем лучше. Лишь бы они были разными и хорошими, талантливыми.

В недавно опубликованной пьесе С. Соловейчика «Печальный однолюб» герой говорит: свобода и любовь — две вечные темы искусства, но их потеснит третья тема — тема воспитания. Это святая правда — потеснит! Потому что воспитание становится вопросом вопросов, фактором такого значения, какое никакими эпитетами не определишь, не охватишь и не исчерпаешь.

Произнесший эти слова герой, учитель-новатор, не стал бы, я думаю, настаивать на том, что тема воспитания — это обязательно «школьные» книги, фильмы и пьесы. Это обидным образом сузило бы тему, сделало бы ее какой-то цеховой. Процесс воспитания протекает всегда и повсюду, и он — здесь правильно говорили — неизмеримо шире профессиональных забот учителя. Он имеет прямое отношение к сталеварам, к портнихам, директорам, министрам, вахтерам, к мужчинам и женщинам, старикам и детям, к любому человеку на земле.

Кто подлежит воспитанию в романе «Анна Каренина»? Мальчик Сережа? Да ну, ерунда... Конечно, и тайный советник Каренин, и граф Вронский, и полупомещик, полуфилософ Левин, и его Кити, и Анна Аркадьевна, и, в наибольшой степени, читатель романа.

Почему же, однако, у нас вызывает энтузиазм школа как место действия и как предмет разговора с экрана? И не только у нас — но и у широкого зрителя?

Я объясняю это так. В школе увлекательный и драматичный процесс воспитания обнажен. Здесь он не загнан в подтекст, он составляет прямой текст, его плоть, его ткань. А в жизни зритель так часто имеет дело с загадками и ребусами воспитания, что ему просто необходимо видеть, как с этими головоломками справляются профессионалы, те, кого искусство выбирает своими героями. Воспитывать сегодня стало так трудно, что помощи, подсказки ждут даже от игрового фильма, от придуманных сценаристом людей. Как наладить контакт с собственным ребенком? Как попасть ему в тон? Как подобрать к нему ключ? Как у него, у семилетнего, у двенадцати-, восемнадцатилетнего, воспитать чувство современности? А тут еще и забота о том, чтобы не стать в детских глазах неким динозавром, смешным сколком со старых мод и привычек.

Общий язык — это необходимость, и если его нет, это заставляет матерей плакать, а отцов — жаловаться в газету на «эту современную молодежь». Мы слышим тогда, что молодежь черства, что ее образованность — это еще не культура, что ее вкусы, моды и досуги непонятны, непостижимы не только для стариков, но иногда и для людей среднего поколения. Судебные очерки, проблемные статьи, которые печатают «Литературная газета» и «Комсомольская правда»,— отражение того тревожного умонастроения, которое существует вокруг молодежных, школьных, педагогических проблем. И оно, это тревожное умонастроение, необходимо, оно залог того, что мы научимся решать эти проблемы, а не отмахиваться от них.

Обратите внимание: все фильмы, которые составляют сегодня предмет нашего разговора, защищают своих юных героев от подозрительности и предвзятости в отношении к ним, они утверждают, что юные не хуже старших. Что они только в чем-то другие. Да, действительно, наш кинематограф — искусство надежды, духоподъемной силы, иначе и быть не может. Но только и надежду и духоподъемную силу необходимо добывать каждый раз из наличного жизненного материала. А не

«Дневник директора школы». Свешников — О. Борисов, Инна Сергеевна — Л. Гурченко, Постников — А. Грецов

считать, что эти витамины — из отдела готовых лекарств. В этом, думаю, и заключается суть тревоги М. Львовского, когда он говорит о том, что, вероятно, не все получилось в его картине. Потому что он не думал про готовые лекарственные формы. Он не их хотел.

Получив еще на стадии сценария надежный иммунитет против всех невзгод с помощью таких витаминов, наши герои оказываются подчас в гораздо более выгодном положении, чем их прототипы и чем зрители. В этом — истоки фальши. Мне говорили учителя: дайте нам такие классы, как у вас девятый «в» в «Доживем до понедельника», и мы будем работать с ними не хуже товарища Мельникова. На деле ребята труднее, говорили они мне. Меня очень удручали такие разговоры.

Но потом я услышал от одной учительницы, что, мол, и Сухомлинский тоже имел особые, лабораторные условия, благодаря которым он и смог стать Сухомлинским. И я подумал тогда: до чего же крепко все мы усвоили, что бытие определяет сознание! И как механистично, упрощенно это порою понимаем!

Если считать, что сознание, характер всегда полностью, стопроцентно программируются обстоятельствами, то, во-первых, мы окажемся не в ладах с диалектикой. А во-вторых, окажемся в противоречии с собственными декларациями о творческой воле, которая преобразует мир, о человеке — кузнеце собственного счастья и т. д.

В том-то и дело, что учитель, который отмахнулся от укоризненной тени Сухомлинского и убежден, что у того были особые обстоя-

тельства,— такой учитель все эти декларации в духе Сухомлинского повторит своим ученикам, но сам он в них не верит. Его человеческая воля мир не преобразует, и кузнецом своего счастья он не стал.

Мои товарищи, создавшие последние фильмы о школе, показывают такого учителя. Таких учительниц сыграли Антонина Максимова в фильме «Это мы не проходили», Ия Саввина в «Дневнике директора школы». Перед нами прежде всего люди усталые, чей порох отсырел. У них подорвана вера в то, что не только бытие определяет сознание, но и сознание штука активная и тоже способно многое определять.

Вот таков «учитель-не герой» в сегодняшней школе. Понять его можно. Посочувствовать ему просто необходимо, иначе он скажет, что его в очередной раз окарикатурили. В этих фильмах его и поняли, ему и посочувствовали. И констатировали, что надежды школы связаны с учителем иного типа. Дело не в том, что он симпатичнее. Дело в том, что он не сваливает ответственность со своей совести на обстоятельства, на условия работы и на ребят. Он берет на себя многое и многого от себя требует.

Таковы юная практикантка педвуза Елена Федоровна в картине М. Львовского и И. Фрэза. Таков директор школы в фильме А. Гребнева и Б. Фрумина. Таковы реальные учителя-новаторы в «Часе ученичества». Только у первых двух акцент на проблемах воспитания и нравственности, а у них — на эффективности преподавания, на поисках способов пробуждать мысль — то есть в конечном счете опять-таки на активности сознания,

«Дневник директора школы»

которое не только определяется, но и определяет...

Но сейчас мне важно сказать о том, что сближает эти фильмы, что является их вкладом в творческую педагогику, поскольку стало ясно, что таковая создается при участии искусства и без него в принципе невозможна.

Все эти картины ополчаются против косности в обращении с детьми. Все эти картины связывают лучшие наши надежды с учителем по призванию, а не по должности, с его беспокойной натурой, его совестливостью, порядочностью, его самоотдачей. Все эти картины приглашают справедливее оценить наших ребят, которые, если получше приглядеться, не так уж инфантильны и не так распущенны, как об этом часто твердят. Надо, впрочем, оговориться: д а н н ы е ребята, те, которых нам показали.

И опять-таки кто-то из учителей скажет: нет, вы покажите трудных! У меня в классе их большинство. Тогда и посмотрим, сладит ли с ними ваша милая Елена Федоровна или ваш интеллигентный директор!

Но есть надежда, что такие речи будут постепенно смолкать, потому что и жизнь, темпы ее изменения, и искусство, экран заставят каждого учителя, каждого взрослого, втянутого в процесс воспитания, оборотиться прежде всего на себя: ну, а я-то каков? верят ли мне ребята? идут ли за мной? может быть, не в обстоятельствах дело, а во мне?

По-моему, расчет авторов строится на способности живых людей задавать себе такие вопросы. И я думаю, это не утопический, а вполне реалистический расчет. Вопросы будут задаваться.

М. Львовский тысячекратно прав: и рубрика «школьного фильма», и демонстрация урока на экране — все это лишь пятачок, на котором мы сосредоточились и который дружно топчем. Между тем как рядом существует область, почти не тронутая кинематографом. Это п р о ц е с с ы в о с п и т а н и я, на которые надо смотреть гораздо шире, чем мы это делали до сих пор.

Г. Л а б к о в с к а я. Мне кажется, наш кинематограф о школе и для школы становится проблемным именно потому, что он становится кинематографом изучающим, он пытается собрать анамнез, чтобы установить диагноз и помочь художественными средствами исследовать проблему.

Г. П о л о н с к и й. Есть тревожный симптом в нашем разговоре. Все мы подошли к единому пониманию накопившихся в делах воспитания проблем и того, как их надо отражать в искусстве. Это вроде бы хорошо,— единомыслие и признание того факта, что проблемы ясны и выпуклы, и нет о них спора. Между нами не получается спора, вы заметили?

Но это единомыслие тревожно в том смысле, что оно не может быть залогом нового, свежего видения в будущих фильмах. Одинаковое понимание проблем и трудностей — оно и фильмы программирует одинаковыми...

Г. Ж а в о р о н к о в. Да, если остановиться на первой «запашке». На первой «запашке» мы все сходимся. Но давайте пропашем глубже, и мы увидим, как много расхождений.

Г. П о л о н с к и й. Так давайте!

Г. Ж а в о р о н к о в. А вот пожалуйста. Мы все едины в отрицании. Но как только мы заговорим о том, к а к н а д о,— единодушия не будет. Я думаю, мы по-разному видим, какой должна быть школа.

М. Львовский говорил о миссии педагога в сегодняшнем обществе — она много шире миссии просто преподавателя. Отсюда прямой путь к проблеме л и ч н о с т и учителя. У него неблагодарный труд. Он сегодня сеет — пожнет не завтра. Он пожнет через много лет. И, может быть, его, как героя фильма «Дневник директора школы», пригласят на свадьбу. А может, и не пригласят.

Здесь нужен человек, который не искал бы немедленной отдачи. Не только тактик, но стратег...

Г. П о л о н с к и й. Я получил письмо от одного учителя из Белоруссии. Он пишет: вот вы требуете в своих фильмах «Доживем до понедельника» и «Перевод с английского», чтобы учитель непременно был талантливым. А как этого добиться в народнохозяйственном

плане? Как добиться, чтобы педвузы выпускали сплошные косяки талантов?

Ну, что мне ему ответить? Я робко отвечаю, что я в народнохозяйственном плане не пытался рассуждать, я ставил эту проблему в искусстве и пытался ответить на нее средствами искусства. И ответ у меня получался один: учитель должен быть талантливым.

М. Львовский. Интересно, как возник замысел фильма «Это мы не проходили». Я увидел в стенной газете пединститута анкету: кто больше всего повлиял на твое решение стать педагогом? И был такой ответ: больше всех — моя мама, она меня очень любила. Я подумал: значит, у девушки талантливые родители.

Видите, как смыкаются эти понятия — педагогика и жизненный уклад? Сама педагогика впрямую связана с укладом жизни.

Мы часто и много воспевали романтику дальних дорог, вагонный образ жизни. И где-то растеряли уважение к дому, к тому, что раньше называли семейным очагом — и в песнях и в фильмах мы десятилетиями учили молодежь относиться к нему пренебрежительно, противопоставляли ему жизнь настоящую, походную, мужественную. Но семейный очаг — это не только уют и тепло. Это еще и традиции, это ощущение своих корней — то, без чего человек нравственно обеднен.

Не наступило ли время всерьез подумать об этих понятиях? Не пора ли говорить о них с экрана в полный голос, всерьез? В последней нашей работе с И. Фрэзом мы попытались это сделать.

Г. Полонский. Еще вопрос: мы говорили о том, какой должна быть школа — а можем ли мы строить нашу новую школу на киноэкране до той поры, пока не раскритиковали то, что с нашей точки зрения рутинно, косно, архаично?

Г. Жаворонков. Вот с этого я как раз и начал. Действительно, такой фильм, как «Это мы не проходили», ожидался давно. Нам всем казалось, что сейчас время прежде всего критиковать. И то, что фильм М. Львовского и И. Фрэза стал первой попыткой что-то «построить» — это уже большое достижение. О строительстве нового обязательно надо думать.

Г. Полонский. А иначе М. Львовский опять пришел бы к изображению учителя-догматика и его конфликта с педагогом-новатором, и опять между ними возникла бы фигура ученика, страдающего от педагогического ханжества и бунтующего против этого ханжества. То есть неминуемо повторилась бы расхожая модель. Но, к счастью, этого не случилось. Сделано нечто иное. Авторы фильма сразу перешагнули через ступеньку и вплотную подошли к разговору о том, какими нравственными принципами нам надо руководствоваться для того, чтобы возродилась эта самая преемственность опыта, чтобы жила эта связь времен и поколений. То есть они вышли за пределы чисто школьной проблематики — как она еще недавно трактовалась. И в этом смысле проблематика их фильма нова и серьезна. Порою они уклоняются от подлинной конфликтности, порою уклоняются их герои — но лишь потому, что не знают пока, как решать этого рода конфликты. И в этом я тоже вижу не только слабости. Учтено и другое: оказывается, можно оценить человека не только по тому, что он знает, но и по тому, что он сознается себе в своем незнании.

Г. Лабковская. Есть и иного рода уход от конфликтных ситуаций — педагогический метод. Мы видели его в фильме «Час ученичества». Я говорю хотя бы о методе болгарских педагогов, сделавших своим главным «орудием воспитания» улыбку и доброту. «Дважды два — пять? Правильно, Коленька, подумай еще немного. Четыре? Молодец». Педагог, сменивший менторство и назидание на доброе общение с учеником, в различных версиях все чаще становится героем и художественных лент, авторы обеих игровых картин именно таких педагогов избрали объектом своего исследования — в этом тоже знак времени. Мы все больше понимаем, что учитель, как и родители, должен все видеть, но не все замечать. Ведь ребенок растет, и значит, только и делает, что ошибается. Через ошибки и приходит к нему опыт.

«Час ученичества»

Г. Полонский. А я думаю, на практике все не так просто и радужно, как предлагается показанным в документальном фильме методом болгарских педагогов. Для того, чтобы учитель всегда входил в класс вот таким лучезарным, надо, чтобы у него были сверхчеловеческие запасы терпимости. Впрочем, ведь актер, например, должен играть, даже если у него дома несчастье... Вспомните О. Андровскую: на спектакль «Соло для часов с боем», ее, тяжелобольную, привозили из больницы, и она выходила на сцену, и играла обворожительную женщину, и пила шампанское, и разбивала бокал, и вспоминала себя молодой... — как это было прекрасно! То был подвиг актрисы.

Можем ли мы требовать того же от учителя? Такой же самозабвенности, такой же самоотдачи?

Мне говорили педагоги: ваш Мельников все-таки слишком уж артистичен. Профессия учителя, говорили они, скорее похожа на тренерскую, чем на актерскую.

Г. Жаворонков. А жаль, если так, правда?

Г. Полонский. Жаль. Потому что мы очень ценим это художественное в профессии учителя, мы никак не можем от него отрешиться, ибо чувствуем, что здесь те витамины Д — духовности, П — порядочности и Ф — фантазии, те поливитамины, которые обеспечивают воспитание всесторонне развитого, цельного человека.

М. Львовский. Эйнштейн говорил:

в науке важны не формулы, а идеи. Значит, версия о тренерской профессии отпадает. Надо учить детей мыслить и чувствовать, а не тренировать их. Для формул, говорил тот же Эйнштейн, есть справочник...

Содержание учительской профессии — вот предмет, едва затронутый искусством. И еще — ее престижность. Если вы заметили, у нас в фильме молодые учителя-практиканты не слишком охотно называют знакомым свою профессию. Стесняются. Вот вы говорите, что у нас это школа будущего — а я думаю, в школе будущего престижность профессии учителя обязательно возрастет. Сегодня престижность упала, и к этому, надо сказать, приложили руки и мы, кинематографисты.

Но ведь у нас две самые массовые профессии — врачи и учителя. Страшно важные профессии. И жизненно необходимо заботиться об их престиже. Надо его поднимать. И в жизни и в фильмах.

Г. Полонский. Скажите, как мне следовало поступать? Я преподавал в школе английский язык и обязательно оставлял от урока пять-десять минут, чтобы читать ученикам русскую поэзию. Я был тогда начинен стихами, и мне казалось грехом не делиться. Все равно я многого не успевал сделать, о многом не успевал с ними договориться ни по-английски, ни по-русски, и я избрал прямой провод — поэзию. Более прямого не существует. Я это еще раз понял по отклику моего класса.

Г. Лабковская. ...Вы делали это, что-

«Час ученичества»

бы они усвоили ваш английский на самом высоком уровне. Ведь, взбудораженные поэзией, они стали вам верить, а раз так, то и ваш Present Perfect и Past Indefinite воспримут с большим интересом.

Этим летом я преподавала в Праге чешским детям русский язык. Кто-то неправильно произнес слово «люблю» — сказал «льюблью». И я прочла: «Я вас люблю, к чему лукавить...» — и вдруг начала учить их стихами и песнями. Сейчас эти дети пишут мне письма — вот оно, «общество советско-чехословацкой дружбы», когда сердца открываются через искусство!

Г. Полонский. Прекрасный метод. Но с оглядкой на дверь, вот беда! Это же явное нарушение всех канонов и циркуляров. Русские стихи на уроке английского противозаконны, и если бы не вовремя вошел завуч — мне предстояло бы трудное объяснение.

Вопрос вопросов современной школы — чтобы творческим учителем можно было стать благодаря обстоятельствам, а не вопреки им.

Г. Жаворонков. К вопросу о широте мышления. К нам в «Комсомольскую правду» приходит группа учителей и говорит: вот вы собираетесь писать о нашей школе критическую статью. А знаете ли вы, что у нас нет ни одного длинноволосого? И я понял, что писать такую статью самая пора.

Смогут ли учителя, для которых длина волос — критерий определяющий, найти общий язык со своими учениками?

Сможет ли учитель, скрупулезно действующий согласно последней методике, но неспособный найти свой ход к душам учеников, что-нибудь передать своим подопечным, кроме педантичности?

Да, «пятачок» конфликта между учителем-новатором и учителем-ретроградом в наших фильмах, пожалуй, уже вытоптан. Но к вопросам личности педагога наше искусство еще только подступается. На этом пути оно может сделать больше, чем десятки методических пособий.

И. Левшина. Я должна сказать, что смотрела предложенные для обсуждения фильмы с большим интересом. Это фильмы и разумные, и нравственные, обращающиеся, на школьном материале, к проблемам общим, взрослым, человеческим — все это бесспорно. Но собственно школьной проблематики — того, к чему сейчас стал приближаться наш разговор,— в них как раз мало.

Вот мы говорим о том, что учителю надо быть талантливым. Это прекрасное пожелание. Но искусство не может отказаться от реальности — а в реальности действительно трудно требовать, чтобы многомиллионная армия наших учителей сплошь состояла из самобытных талантов. Наверное, есть способ заменить это качество. Я вижу такую замену в культуре, в самой широкой человеческой культуре педагога.

И вот это уже реальная проблема. Ибо откуда же взяться культуре, если для нее практически нет времени? Профессия преподавателя, по данным социологических исследований, это максимально занятая профессия. За последние годы это, вероятно, единственная у нас профессия, где свободное время не увеличилось, а уменьшилось. Но ведь именно в часы досуга мы пополняем наш культурный багаж!

Школа стоит перед колоссальными социальными проблемами. Причем проблемы эти требуют не постепенного, а прямо-таки неотложного решения. Здесь истоки всего. Здесь сходятся коренные вопросы нашего мировоззрения, нашей идеологии. Все это киноискусством пока просто не тронуто.

Мне кажется, что просмотренные нами фильмы, при всей их содержательности, обнаруживают определенный предел насыщения. Все, за что они ратуют, уже в определенной степени утвердилось в сознании. И дело не в темах, не в материале, к которому обращаются авторы, а именно в глубине, на которой ведется их разработка. Внутри тем, которые кажутся исчерпанными, существуют иные слои, пока вовсе не замеченные искусством. А по первому слою — и сложнейшие вопросы о мере нравственности в отношениях учителя с учеником, в общем, уже ясны. Да, конечно, надо быть нравственным. Надо уважать в подростке личность. Кто спорит?

Я всей душой поддерживаю призыв к широте проблематики в школьных фильмах, и тоже против ограничительных колышков. Но я думаю, что и сама школьная тематика тоже таит в себе еще немало неоткрытого, не затронутого искусством.

Вот, например, социальные проблемы школьного строительства. Документальный фильм «Час ученичества» посвящен проблемам как раз этого уровня — и потому для меня кажется самым интересным, он выигрывает рядом с художественными лентами, хотя с точки зрения искусства документалистики в нем и нет, на мой взгляд, особенных достижений.

Кстати, суждения об «актерской стороне» профессии учителя довольно убедительно опровергаются как раз этим фильмом. В тех педагогах-новаторах, которые в нем показаны, актерство полностью отсутствует. Они прежде всего искренни. Они обаятельны именно потому, что увлеченно делают свое дело. И в то же время «нарисованные» обязательные улыбки на лицах болгарских преподавательниц меня мало убедили. Да, это хорошо, когда учитель улыбается ученикам, но если в данном случае для улыбки нет оснований — то зачем она, простите? Авторы фильма целиком за эту улыбающуюся теорию, и в то же время они с симпатией показывают Шаталова, известного донецкого педагога — он и торопится и забывает улыбаться, но ему бесконечно дорога идея творческого развития человека, и он мне показался настоящим учителем.

Показывать документальные фильмы рядом с игровыми всегда опасно, но иногда это, право же, стоит делать. Такой эксперимент дает повод для размышлений. Ведь рядом с документальными кадрами «Часа ученичества» даже «Дневник директора школы», при всей жесткой реалистичности его конструкции и стиля, кажется приглаженным и «усредненным».

Выступает Н. Игнатьева. Подводя, по обязанности председателя «круглого стола», итоги нашего разговора, мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что организованная редакцией дискуссия уже в своих исходных позициях, конечно же, преследовала куда более широкие цели, чем оценка двух новых фильмов на школьную тему. Нас интересовала школа как некая модель общества, которая позволяет наиболее наглядно раскрыть процессы формирования и воспитания человека. То есть те процессы, что находятся под самым пристальным вниманием партии, всей советской общественности — во всех сферах, во всех областях нашей жизни.

Огромные идеологические, социальные задачи возложены на школу. Решать их предстоит как сегодняшним, так и будущим поколениям. И естественно, осуществить программу коммунистического строительства, которую разработает предстоящий XXV съезд КПСС, можно только опираясь на людей высокоразвитого общественного сознания, высокой нравственной и духовной культуры. Вот здесь и должно прийти на помощь наше искусство, одна из основных, если не главная функция которого — всячески способствовать воспитанию человека, воспитанию в нем чувства гражданственности, нравственного долга, умения нести на своих плечах нелегкий груз ответственности не только за свои поступки, но и за происходящее вокруг, умения заботиться о том, чтобы жизнь наша с каждым годом становилась все лучше, а труд людей — продуктивнее и качественнее.

М. Львовский говорил, что сейчас — и в жизни и в искусстве в центре стоит вопрос о мироощущении, о мировоззрении. Это очень верно. Поэтому создателям «школьного фильма» надо ставить задачи так, чтобы эти фильмы не ограничивались узко педагогическими целями, фильмы о школе должны втягивать в свою орбиту более широкий круг проблем, должны быть «объемнее».

Таким был фильм С. Ростоцкого и Г. Полонского «Доживем до понедельника», содержание которого не замыкалось на проблемах девятого «в», а выходило далеко за пределы школьного класса, затрагивая очень существенные стороны духовного становления молодого человека, открывая по-настоящему важное в процессах внутренней жизни подростков. И в то же время с позиций высокой тре-

бовательности, с ясным пониманием сути задач, стоящих не только перед советским педагогом, а и перед всей советской интеллигенцией, фильм раскрывал яркий, способный увлечь зрителя образ воспитателя, подлинного наставника и друга ребят, того самого «учителя жизни», который умело и осторожно ведет своих подопечных по ее непростым, трудным дорогам.

В фильмах, явившихся предметом сегодняшнего обсуждения, есть свои недостатки, и об этом здесь довольно много и справедливо говорилось. Мне только хочется добавить, что сценарий А. Гребнева, по которому Б. Фрумин поставил «Дневник директора школы», был более целенаправленным и более раздумчивым, что ли, чем картина. Картина получилась несколько описательной, режиссер не воспользовался формой «дневника» и, может быть, поэтому ушел от размышления, не всегда так вдумчиво и серьезно, как позволял сценарий, вник в серьезные проблемы, глубоко волнующие и школу, и родителей, и учеников. Однако и при этих потерях «Дневник директора школы» принадлежит к заметным явлениям в современном кинематографе. Вдумчивая работа Олега Борисова в центральной роли позволяет говорить о каком-то новом шаге искусства в исследовании характера современного педагога. Актер сумел увлекательно показать своего героя в повседневных, но сложных жизненных обстоятельствах, сумел спроецировать его раздумья, связанные с профессиональными заботами, на широкое поле социальных и нравственных проблем.

Не только своим сегодняшним выступлением, но прежде всего своей новой работой драматург М. Львовский только подтвердил, что он не задерживается в пути, не эксплуатирует однажды уже найденное, а ищет новый материал, новые темы — в соответствии с движением самой жизни.

Нельзя не отметить с уважением и признательностью верность И. Фрэза проблематике, которая связана с миром интересов и забот наших детей и подростков, энтузиазм режиссера, не угасающий под грузом специфических трудностей работы в области детского фильма. Картина «Это мы не проходили» также делалась на волне творческого устремления авторов к положительному идеалу, что, безусловно, дало свои результаты — о них подробно говорилось на нашем совещании. Я хочу в фильме выделить прекрасные работы молодых исполнителей, особенно работу Андрея Ростоцкого и Татьяны Канаевой, работу, которая является не только серьезным художественным достижением молодых актеров, но принципиальной удачей всей картины на главном ее направлении.

Участники дискуссии поддерживали картину «Это мы не проходили» прежде всего как утверждающую положительный жизненный пример. Однако порой положительное в фильме утверждается за счет облегчения сложных ситуаций и возникающих конфликтов. И это подрывает доверие к происходящему на экране. Ведь не может же зритель всерьез принять, скажем, поистине скоропалительные благотворные результаты посещения молодой учительницей семьи, где родители, очень занятые люди, не занимаются сыном, передоверив его воспитание школе. В жизни такие проблемы, как известно, решаются много сложнее. А таких «спрямлений» не одно в киноленте.

Путь к достижению хорошего, завоеванию нового — всегда путь через преодоление конфликтов и реальных противоречий. И нет нужды его упрощать, ставить «спасительные подпорки».

В ходе нашего «Круглого стола», по-моему, очень ясно проявилось **направление**, в котором должна идти кинематографическая работа в области «школьного», юношеского фильма. Сегодня надо всячески расширять плацдарм таких фильмов — не в смысле места действия, а с точки зрения внутренней проблематики, ее глубины, ее масштабов. На экран следует выходить не с частными, локальными случаями, умещающимися на небольшом жизненном пятачке, нужно выходить с вопросами, ведущими на авансцену жизни. Тогда воспитательные цели искусства вплотную сомкнутся с коренными проблемами общества.

Дискуссия

А. Гребнев

«Авторское кино». Приобретения и потери

Вначале — две цитаты.

Первая. «Я написал один киносценарий, работал над ним больше года, прочитал его за режиссерским столом раз десять и столько же раз вынужден был полностью переделать его. В результате единственное, что осталось от моего собственного замысла, была двухминутная сцена, в которой наемный убийца вяжет носки. Картина, к счастью, получилась хорошей, но ее сходство с моим замыслом столь же необъяснимо, как сходство двух братьев, из которых один похож на отца, а другой на мать. Этот опыт показал мне, что писатель в кино — не более, чем зубец чудовищной шестерни...»

Вторая. «Начинается совместное прочтение принесенного сценария, в результате которого режиссер, как правило, становится соавтором... Опытный ли режиссер или начинающий, все равно он подгоняет сценарий «под себя», навязывает автору свою волю, настаивает на эпизодах, которые, возможно, чужды авторскому ощущению, и сценарий все дальше и дальше отходит от первоначального своего замысла... Это результат случайного, но обязательного соавторства».

Высказывания эти принадлежат людям, живущим на двух разных континентах. Первая цитата взята из интервью колумбийского писателя Габриеля Гарсия Маркеса, автора прекрасного романа «Сто лет одиночества». Вторая — из статьи нашего товарища, молодого и, по-моему, очень способного сценариста Виктора Мережко. Статья называется «Что порождает соавторство», опубликована она в «Советской культуре». На разных континентах, похоже, одни и те же проблемы! Уж не родовая ли это особенность кинопроизводства, против которой бессильны все жалобы и заклинания? Постановщик, интерпретатор, каким до недавнего еще времени представлялся нам режиссер и каковым он до сих пор значится в официальных документах, решительно, самочинно заявил себя полновластным создателем фильма. Хорошо это или плохо, правильно или неправильно, законно или незаконно, но это так.

По-прежнему юридические права авторов в кино, по нашему законодательству, признаются только за сценаристом — автором литературной основы фильма и композитором — автором музыки. Но это, так сказать, формальная сторона. Фактически все давно изменилось. На студии, принимая у вас заявку на сценарий, первым делом спросят: а кто режиссер? Готовый, одобренный литературный сценарий может быть принят (и оплачен) лишь при наличии режиссера, хотя такого пункта нет ни в каких договорах... Поистине, права не дают, права берут!

И вот наконец сегодня мы пришли к так называемому авторскому кино, где режиссер-постановщик предстает уже даже не соавтором, а единоличным создателем, автором фильма, и где сценаристу, если он есть, отведена скромная роль литературного подмастерья.

Вопрос, конечно же, серьезнее, чем это изображается в фельетонах или иных эмоциональных выступлениях. Дело не в узурпаторских наклонностях того или иного режиссера или режиссуры в целом. Сама динамическая природа киноискусства, связанного вдобавок с развитием техники, создает все новые формы взаимоотношениий внутри коллектива людей, делающих фильм.

И здесь надо сказать, что эмансипация режиссуры (так назовем это явление) во многих отношениях пошла несомненно на пользу

Продолжаем обсуждение вопросов, поднятых в статьях кинодраматургов В. Черных (№ 9), А. Гельмана (№ 10) и Конст. Славина (№ 11) за 1975 год, В. Валуцкого (№ 1) за 1976 год.

искусству кинематографа. Даже так называемые средние картины являют нам все большее разнообразие стилистических приемов, все большее овладение кинематографическим языком. Резко повысилась изобразительная культура фильма; то, что нас в свое время поражало в фильмах, снятых гениальной камерой Урусевского, стало в той или иной степени достоянием десятков прекрасных операторов, выросших у нас на студиях. Кинематограф, пройдя этап «литературности», возвращается к своей изначальной сущности, но уже в новом, синтетическом ее качестве. Литературный сюжет, звучащее слово — не единственный строительный материал фильма — есть еще и настроение, и удивительный сплав изображения и музыки, дающий порой ни с чем не сравнимый эмоциональный эффект; есть и возрожденное чудо монтажа и другие поразительные свойства кинематографа, открытия и находки, делающиеся не за письменным, а за монтажным столом, не на бумаге, а на экране.

И вот, наконец, «авторское кино»!

Заметим сразу, что термин этот не вполне точен. Собственно авторский кинематограф — это фильмы Чаплина и Довженко, в наше время — Феллини, Бергмана, Брессона, еще, может быть, нескольких мастеров. Автором своих фильмов был Шукшин — писатель, режиссер и артист.

Но традиция распространилась дальше, и вот мы сегодня дружно говорим не только о «фильмах Феллини», но и о «фильмах Креймера», например, хотя в одном случае это действительно фильмы Феллини, а в другом случае рядом с Креймером выступает (а вернее, находится в тени) замечательный сценарист Эбби Манн, написавший «Нюрнбергский процесс», или автор прекрасной истории про детей и бизонов («Благослови детей и зверей») — писатель, чье имя я даже не смог найти в фильмографических справочниках... И кстати, почти все значительные фильмы прогрессивного американского кино последнего времени, известные нам как фильмы Кубрика, Поллака, Пенна, поставлены по литературным произведениям.

Здесь, конечно, сыграли свою роль и особенности кинопроизводства, и интересы рекламы, и не в последнюю очередь кинокритика. Чей фильм? Режиссера! У кого «мировосприятие», «тенденции», «этапы творческой биографии»? Конечно же, опять у режиссера! Сценаристы, кто бы они ни были, всегда лишь детали чужих биографий.

И тем не менее, сценарии пишутся, и отряд литераторов, посвятивших себя кинематографу, пополняется новыми способными людьми, находящими для себя на этом поприще не одни только огорчения. Интересно, что за годы развития режиссерского искусства совершенствовалось и искусство создания сценариев. У нас в стране возникла, не побоюсь сказать, уникальная сценарная школа, представленная достойными именами; утвердился и самый тип сценария-повести, «русский сценарий», получивший признание в мире и имеющий последователей.

Этой традиции, начатой в свое время Евг. Габриловичем, А. Каплером, К. Виноградской, следуют сейчас, пожалуй, все, кто пишет у нас сценарии, в том числе и режиссеры, для которых литература — вторая профессия. Вы можете прочитать сценарии, написанные прекрасной русской прозой, например, «Рябина — ягода нежная» Андрея Смирнова или «Андрей Рублев» А. Михалкова-Кончаловского и А. Тарковского. Все трое — режиссеры.

Будем же осторожны в своих суждениях по поводу того, могут ли и должны ли режиссеры сами писать сценарии. Могут. Должны — те, у кого это получается. И главное — пишут и будут писать, что бы по этому поводу ни говорилось.

Другое дело, что стремление к авторскому самовыражению во что бы то ни стало таит в себе и известную опасность для нашей режиссуры: опасность искусственного самоограничения.

Речь идет об ограничении прежде всего тематическом, идейном. Пользуясь только тем жизненным материалом, который доступен ему самому, оставаясь в кругу одних лишь собственных мыслей и наблюдений, режиссер-

автор нередко волей-неволей обедняет свое искусство. Смею утверждать, что даже крупные наши мастера проигрывают, многое теряют из-за такого вот творческого эгоцентризма.

С другой стороны, стремление к авторству, охватившее значительную часть нашей режиссуры (и, увы, не только крупных мастеров), является причиной того, что режиссеры нередко проходят мимо хороших сценариев, читают их рассеянно. А в ряде случаев это именно те сценарии, которые с успехом мог бы поставить как раз данный режиссер. Но он ведь его и не прочитал толком, не посчитал нужным к нему «примериться» — он с самого начала настроен не «ставить», а «создавать». Пусть похуже, победнее, но — «свое». Любой студийный редактор приведет вам такие примеры. Лежит сценарий, всем нравится, а ставить некому.

Так появляется продукция особого рода — плоды режиссерского «самообслуживания» (часто, впрочем, в сотрудничестве со сценаристом, приглашенным в помощники), сценарии, единственное достоинство которых состоит в том, что их можно, а главное, есть кому ставить; эти типичные образчики «капельмейстерской музыки», безликой, хотя порой даже чем-то симпатичной и уж всегда легко пробивающей себе дорогу.

Мне скажут, что дилетантские сочинения нередко выходят и из-под пера сценаристов-профессионалов. Да, это так, к сожалению. Но в данном случае литературная продукция режиссеров имеет все преимущества в смысле своего «прохождения». Исключительное положение режиссера на производстве дает ему права, которые используются, увы, не всегда и не каждым в бескорыстных целях искусства...

Но это уже другой разговор. Вернемся к нашей теме.

Еще одна опасность «авторского кино», уже дающая себя знать,— это снижение культуры интерпретации, режиссерской культуры в классическом ее понимании.

Когда Г. Товстоногов ставит у себя в театре «Мещан» Горького, а в следующем сезоне веселый водевиль «Ханума», а затем острый социальный спектакль по повести В. Тендрякова, он, Товстоногов, не боится быть «разным» в разных постановках, не опасается за свою индивидуальность художника, а смело и каждый раз талантливо подчиняет ее задачам сценического прочтения пьесы. И — остается Товстоноговым.

Выбор этих пьес продиктован, естественно, влечением самого режиссера. И может быть, не в последнюю очередь — стремлением решить новые для себя и для театра творческие задачи. Можно догадаться, какой это требует работы — в том числе работы внутренней — не над пьесой, а над собственным творческим аппаратом, всякий раз нуждающимся в особой настройке... Театральные люди говорят: хороший режиссер ставит пьесу, плохой — переделывает ее.

В кинематографе, как мы уже знаем, процесс обратный. Идет та самая «подгонка», о которой пишет Виктор Мережко. Подгонка любого произведения применительно к режиссеру, к его наличным возможностям, его умению, а часто неумению поставить то, что написано. Применительно не к замыслу, а к отсутствию замысла.

Хорошо, когда режиссер «попал на свой материал». Так и говорят: попал. На свой материал, на «свое». И это действительно удача.

А если не «свое»?

Характерно, что сценарии, которые всеми дружно оценивались как лучшие, удостаивались общественного признания, премий на конкурсах и т. д., лишь в редких случаях затем получали равноценное воплощение. Чаще всего не оказывалось режиссера, могущего их достойно поставить, интерпретировать.

Режиссерская школа нашего ВГИКа имеет свои всеми признанные достижения. Но когда смотришь одну за другой учебные работы, снятые по собственным сценариям, с изрядной долей импровизации, иногда талантливой, хочется все-таки поглядеть, а как бы, скажем, тот или иной молодой режиссер-студент снял «нормальную», традиционную сцену из

какого-нибудь старого хорошего сценария, ну, предположим, из «Юности Максима» или «Мечты». Это было бы в высшей степени интересно и поучительно. Вспомним, что тот же Феллини до того, как стать богом «авторского кино», поставил — как простой смертный —и «Дорогу» и «Ночи Кабирии» по традиционным сценариям. И это не худшие его фильмы!

Кстати, именно в постановке с ц е н ы, этого важнейшего элемента драматургии, прежде всего и проявляется квалификация режиссера. Умение р е ш и т ь сцену, выстроить внутреннее и внешнее действие, обогатить его нюансами, вскрыть подтексты — эта азбука профессии, увы, недоступна многим режиссерам кино, с младых ногтей озабоченных идеей самовыражения. Научились снимать, монтировать, обращаться с музыкой. Не научились ставить сцену!

А что происходит с диалогом! Послушайте текст, произносимый с экранов. За него, ей же богу, не всегда ответствен автор сценария. Ведь «диалог — не догма», как заявил недавно режиссер-дебютант маститому драматургу, чей текст он переделал по своему разумению. «Диалог — не догма», и вот приходит на съемочную площадку актер — взял у ассистента сценарий, пробежал текст и вошел в кадр. У себя в театре он обязан знать наизусть роль, знать пьесу (и ведь не всегда Шекспира!). Здесь он позволяет себе импровизировать: в одном дубле одни слова, в другом другие. Можно прийти в отчаяние от того словесного хаоса, который порой обрушивается на тебя при просмотре отснятого материала. Потом, на озвучании, ломаешь голову над тем, как бы исправить хоть явные нелепости, допущенные актерами из-за незнания текста...

Такова диалектика «авторского кино», его достижения и его потери.

Небрежность в отношении литературной основы фильма грозит падением уровня кинодраматургии.

«Диалог — не догма», и вот уже кое-кто из нас начинает писать неряшливее, исходя из принципа: все равно переделают.

И вот уже раздаются голоса в пользу более экономной, рационально-производственной записи ремарок и диалога в сценариях. «А не жирно ли для кинематографа — писать эти сценарии-повести со всеми их подробностями? Не перейти ли прямо к деловому, производственному сценарию: слева ремарка, справа прямая речь, и никаких тебе этих «описаний»!

Я не знаю, не берусь предсказывать, как будут дальше развиваться события в нашем столь динамичном и сложном «хозяйстве». Два моих друга, сценаристы, остроумно заметили в интервью журналу «Искусство кино», что они отдают дань уважения авторскому кинематографу и видят за ним будущее, но, полагают они, «на наш век еще хватит и того кинематографа, который ставит сценарии драматургов». Это справедливо.

Верно и то, что никакие заседания, выступления и статьи не решат вопроса там, где действуют, по-видимому, объективные процессы.

И все же в процессах этих имеет смысл разобраться. И нашим друзьям режиссерам, и нам, сценаристам, всем, кто заинтересован в успехах нашего общего родного дела — кинематографа.

И тут уместно сказать, что и режиссура, в свою очередь, могла бы предъявить целый список справедливых претензий нам, пишущим для экрана.

Не желая обидеть маститого колумбийского писателя, чьи признания я цитировал в начале статьи, и только лишь в порядке фантазии, я представляю себе такое, например, интервью режиссера:

— Автор написал киносценарий, работал над ним больше года, прочитал мне его за режиссерским столом раз десять, и столько же раз я был вынужден просить его о переделках. Сцены, которые были хороши в чтении, неизбежно проигрывали при переносе их на экран. Автор пользовался словом, как единственным строительным материалом, не учитывая, что в моем распоряжении есть крупный план, способный заменить собою подчас целый монолог, есть искусство монтажа, есть наконец живые люди — актеры, чьи физические

облики, глаза, морщины, походка, знаки подлинных человеческих биографий говорят зрителю порою больше, чем словесные характеристики... Оказалось, что в сценарии существуют эпизоды, содержание которых исчерпано предыдущими эпизодами; информация, без которой можно обойтись; павильонные сцены, которые лучше заменить натурными, и т. д. Согласитесь, зрелище имеет свою специфику, свою психологию, отличную от психологии чтения...

Но я тут, пожалуй, слишком увлекся, переадресовав уважаемому колумбийцу наши собственные грехи, главный из которых, конечно же, многословие, желание все рассказать и объяснить словами. Вопрос этот сложный, драматургия сценария — особая драматургия, она имеет дело с живой природой — настоящим, а не нарисованным небом, с реальными людьми. Старая привычная модель «сценарий — фильм» сегодня уже не годится. Создание фильма — такой же живой и творческий, а не просто технический процесс, и сценарист, который хочет видеть свое произведение наилучшим образом воплощенным, должен в этом процессе участвовать. Спорить, отстаивать, но и совершенствовать свое произведение — литературный сценарий.

Литературный! Подчеркнем здесь это слово. Для искусства нужны сценарии литературные. Учитывающие специфику сегодняшнего кинематографа — да, несомненно. Избавленные от многословия. Рассчитанные на могучую речь кино. И все же — литературные.

Дело, конечно, не только в формальных признаках. Уровень мышления, чуткость к жизни, боль и страсть художника — вот чем в конечном счете определяется художественный авторитет сценария, как и всякого произведения. И здесь я должен вернуться к тому, о чем писали в предыдущих номерах «Искусства кино» мои товарищи по профессии — В. Валуцкий, А. Гельман, В. Черных. Их размышления, как мог заметить читатель, касались существа жизненных явлений, осваиваемых кинематографом, и это опять-таки характерно для нашей сценарной школы, не в «обслуживании», а в творчестве видящей свое призвание.

Интересно, что в последние годы кинодраматургия неожиданно вышла на арену общественного внимания. Для этого ей, правда, понадобился свет театральных прожекторов. «Человек со стороны», о котором написана уже целая литература, «Сталевары», наконец, «Протокол одного заседания» — эти и другие пьесы, сделавшие, как известно, погоду в театральной жизни, ставшие фактами жизни общественной, начинали свое существование как сценарии, написанные для киностудий, принадлежащие к той «полупризнанной литературе», о которой мы все еще дискутируем — литература она или нет.

Хороших сценариев мало, это факт. Как мало, впрочем, и хороших романов и повестей. И тех и других должно быть больше — об этом нам постоянно напоминают читатели и зрители. Каждое истинно художественное явление, несущее с собой пусть даже малые, но собственные открытия, получает немедленный отклик, будь то журнальная новинка, спектакль или кинофильм, я уж не говорю о телевидении с его громадной, мгновенно реагирующей аудиторией. Новизны мысли, авторского взгляда, впервые замеченных явлений, впервые открытых характеров, иначе говоря, откровений — вот чего, мне кажется, прежде всего ждет от нас зритель и вот что нужнее всего и труднее всего.

Итак, судьба драматургии в век «авторского кино» связана вероятнее всего с ее дальнейшим утверждением в ранге самостоятельного литературного жанра. Будущее кинодраматургии — это сценарии, написанные хорошей прозой, доступные для чтения наравне с повестями, рассказами, пьесами. Ведь именно безгласность, существование для «внутреннего пользования» лишает сценарную литературу ее достоинства и прав. Пьеса, даже не будучи опубликованной, может быть поставлена еще и еще раз — сегодня одним театром, завтра другим. Сценарий рождается, чтобы однажды и навсегда умереть в фильме. В этом его беззащитность. В большинстве случаев его просто не знают.

Так смелее же — на страницы журналов, на сцены театров, благо театры сейчас все охотнее обращаются к кинодраматургии. (Не знаю, как с точки зрения ведомственных интересов, а искусство и зрители, право же, не в проигрыше оттого, что узнали, к примеру, того же «Человека со стороны», а не только фильм «Здесь наш дом».)

Итак, эмансипация, на этот раз — не режиссуры, а кинодраматургии. Из закоулков сценарных коллегий — на свет широкой гласности, на суд общественности и критики.

Может быть, наконец распахнутся перед кинодраматургией и двери толстых журналов, где пока практически не печатают никаких сценариев.

А там, глядишь, настанут времена, когда какой-нибудь сценарий, и может быть, не один, появится в новой, повторной постановке, получит вторую жизнь... Настанет, может быть, и время авторского кинематографа писателей, о котором, помнится, мечтал в одной из своих статей Евгений Габрилович...

Впрочем, не будем загадывать так далеко...

Новые книги о кино

Актеры зарубежного кино. Вып. 9. М., «Искусство», 1975, 199 с. с илл., 150000 экз., 1 р. 1 к.
Актеры советского кино. Вып. 11. Сост. Л. Польская и М. Хаджимурадова. М., «Искусство», 1975, 223 с. с илл., 150000 экз., 1 р. 55 к.

Вайсфельд И. Наше многонациональное кино и мировой экран. М., «Знание», 1975, 136 с. с илл. (Нар. ун-т, фак. литературы и искусства), 22300 экз., 30 к.

Войткевич Н. Ступени творчества. В. Лановой. Ставрополь. Кн. изд-во, 1975, 127 с. с илл., 15000 экз., 44 к.

Вопросы киноискусства. Вып. 16. Ежегодный ист.-теорет. сборник. Отв. ред. Ю. Ханютин. М., «Наука», 1975, 303 с. с илл., 6500 экз., 1 р. 05 к.

Габрилович Е. Четыре четверти. М., «Искусство», 1975, 318 с. (Мемуары кинематографистов), 30000 экз., 1 р. 19 к.

Дмитриев В., Михалкович В. Анатомия мифа: Брижитт Бардо. Предисловие С. Юткевича. М., «Искусство», 1975, 135 с. с илл., 50000 экз., 73 к.

Закржевская Л. Раймондас Вабалас. Л., «Искусство», 1975, 152 с. с илл. (Мастера советского кино), 25000 экз., 50 к.

Из истории «Ленфильма». Статьи, материалы, воспоминания. 1930-е гг., вып. 4. Сост. Н. С. Горницкая. Л., «Искусство», 1975, 239 с. с илл., 5000 экз., 1 р. 78 к.

К. Исаева. Роль. Актер. Режиссер. На съемках фильма «Преступление и наказание». Вступит. статья С. Герасимова. М., «Искусство», 1975, 175 с. с илл., 15000 экз., 75 к.

Капралов Г. Игра с чертом и рассвет в неурочный час. М., «Искусство», 1975, 327 с. с илл., 25000 экз., 1 р. 66 к.

Коноплев Б. Н. Основы фильмопроизводства. Изд. 2-е, испр. и доп. М., «Искусство», 1975, 448 с. с илл., 5000 экз., 1 р. 05 к.

Кузнецова В. Костюм на экране. Л., «Искусство», 1975, 151 с. с илл., 10000 экз., 98 к.

Маматова Л. Х. Советское многонациональное кино. М., «Знание», 1975, 55 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство» № 12), 93000 экз., 15 к.

Соболев Р. Как кино стало искусством. Киев, «Мистецтво», 1975, 126 с. с илл., 46000 экз.

Ульянов М. Моя профессия. М., «Молодая гвардия», 1975, 254 с. с илл. (Мастера искусств — молодежи), 50000 экз., 61 к.

Федорин А. В. О специфике современного фильма. М., «Знание», 1975, 47 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство» № 9), 94990 экз., 15 к.

Черкасов Ю. П. и Мойсиевич Э. М. Узкопленочные киноустановки. М., «Высшая школа», 1975, 200 с. (Профтехобразование: кинотехника), 20000 экз., 24 к.

Ширман Н. Т. Из практики — для практики. М., «Искусство», 1975, 111 с. с илл. (Б-ка киномобителя), 50000 экз., 26 к.

«Выбор цели»
«Время ее сыновей»
«Сто дней после детства»
«Иван Иванович Иванов»
«Однажды мир узнал»
«Лиса и Заяц»
«Цапля и Журавль»

Виктор Дмитриев

Выбор героя

«Выбор цели»
Сценарий Д. Гранина, И. Таланкина. Постановка И. Таланкина. Главный оператор Н. Ардашников. Художники-постановщики Т. Лапшина, А. Мягков. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Т. Коренблюм, С. Литвинов, В. Бобровский. «Мосфильм», 1975.

Новизна материала во многом определит широкий интерес к кинокартине «Выбор цели»: подавляющему большинству кинозрителей показанное в фильме не было прежде известно столь подробно и точно. И все-таки не этим в первую очередь отзовется он в сердцах зрителей. Есть более глубокие, более веские мотивы.

Как известно, события, непосредственно связанные с атомной бомбой, обрели характер глобальных в 1940 году, после знаменитого письма Эйнштейна президенту США Рузвельту. Не прошло и пяти лет, в продолжение которых человечество пережило самую страшную за всю свою историю войну, как на земле появилась первая ядерная держава. Атомный гриб, взметнувшийся в небо Хиросимы и Нагасаки, обозначил — на рубеже второй мировой войны — контуры третьей, еще более истребительной бойни, угроза которой тотчас же стала для всех очевидной. Однако прошел еще год, и появилась другая ядерная держава — иная по своей социальной природе. Возникшее равновесие хотя и не сняло реальной угрозы атомной войны, но помогло преградить ей путь, тем самым проложив дорогу к эпохе мирного сосуществования.

Таким образом, события, показанные в фильме, принадлежат истории. Однако фильм не является строго историческим по жанру. При всем том, что достоверность изображаемого подтверждается документально, перед нами все-таки не фильм-хроника. Не течение событий как таковое привлекло внимание авторов. Они хотели осмыслить то, что стоит за событиями; обнаружить «силовые поля», которые воздействуют на ход событий.

Одно такое поле, в переносном смысле, конечно, не решающее, но для искусства особенно специфичное, — это личность, ее роль в истории. Не вообще личность, а конкретный человек, конкретные люди — и та роль, какую они сыграли в том, что на данном отрезке своего движения история пошла так, а не иначе. Речь идет о начале атомной эры, о тех, кто и как ее начал.

Другое силовое поле — реальная действительность в совокупности ее многообразных связей. Что она значила для тех же личностей, как отозвалась в их судьбе и в нашей? В чем здесь уроки истории?

Полюсом первого силового поля выступает в фильме фигура Курчатова. Тем самым исторические события, так или иначе относящиеся к появлению атомной бомбы — вначале в США, а затем у нас,— даны не в их хронологической последовательности, а в преломлении через внутренний мир главного героя.

Осью второго силового поля является само историческое противоборство сил мира, социализма и сил империалистической реакции, атомного шантажа. Кто кого? Атомная Одиссея сороковых годов в некотором роде лишь частный случай более общего явления — глубокой противоположности двух социальных миров. Но по причине исключительной роли, какую суждено было сыграть ядерной энергии в истории человечества, этот «частный случай» сконцентрировал, воплотил в себе то характерное, что пронизывает поступь современной истории в ее неодолимом

«Выбор цели». Халипов—И. Соловьев, Курчатов — С. Бондарчук

устремлении к полному и окончательному торжеству социалистических, коммунистических начал жизнеустройства.

Если первая опорная точка фильма как бы субъективирует историю, накладывает на реальные события, показанные на экране, неповторимый личностный отпечаток, то второй подход объективирует события и их участников, героев фильма, показывая неумолимую зависимость всех и каждого от хода истории. Отсюда — необходимость в строгой документальной выверенности изображаемого и вместе с тем недостаточность лишь документального, хроникального художественного видения. Два начала дополняют друг друга и в то же время спорят, сталкиваются меж собой, придавая своеобразие произведению, одновременно в чем-то похожему и еще больше непохожему по внутреннему строю на историческую хронику или биографический фильм. Ни то, ни другое, хотя есть черты и того и другого.

И еще существенный момент: взаимное тяготение и отталкивание «силовых полей» проходят во многом по линии нравственной — в историческое столкновение противоборствующих сил ввергнута и этика науки. Гуманизм науки, более того, гуманизм как тако-

вой — вот какие понятия ломались и рождались вновь, обретая новые грани смысла.

Таким образом, своеобразие замысла фильма «Выбор цели» обусловлено прежде всего экстраординарностью самих событий, их далеко идущими последствиями. По сути и значению совершавшегося эти события опережали свое время. Они были чреваты различным исходом. К счастью, нашлись социально-исторические силы, нашлись люди, которые отвратили апокалипсис. Именно тогда решались судьбы будущего — ныне это наше настоящее. Слишком прочно и глубоко связаны мы с тем прошлым, чтобы отделить его от себя.

Все это, вместе взятое, и составляет глубинную основу зрительского интереса к фильму «Выбор цели», а не только факт художественного «рассекречивания» того, что длительное время было тайной.

●

Вопреки обыкновению представляется уместным для начала процитировать фильм, некоторые из его узловых фрагментов. Но не так, как они располагаются по оси композиции картины, а поставив их в ряд, один за другим, чтобы резче выявился характер основной проблематики произведения.

Во имя чего?

Емкое название — «Выбор цели». В нем уже заключен целый сюжет, точнее, несколько сюжетов.

Цель военная (только ли военная?). «Наш комитет по выбору цели должен на случай облачности предложить на выбор не менее трех, четырех городов-мишеней. Нам нужно визуальное бомбометание» *.

Так говорит генерал Гровс в кабинете военного министра США Стимсона на заседании комитета по выбору цели. Гровс, как и Стимсон, понимает: сидящим здесь, в высоких кожаных креслах, и, словно боги над богами, решающим судьбы городов, сотен тысяч людей — кто из них останется на земле, а кто исчезнет вместе с дворцами, синтоистскими и буддистскими храмами, школами, кладбищами, памятниками, музеями, парками, — всем им, собравшимся в июне 1945 года на заседании комитета по выбору цели, не дано решать, сбрасывать атомную бомбу или нет. Это уже решено. Но от них зависит — куда ее сбросить.

— Нагасаки, порт, триста тысяч жителей.

— В Нагасаки лагерь наших военнопленных,— вспоминает адмирал Леги.

— Но там японские военные доки,— настаивает Гровс.

— Вот в них-то и работают военнопленные.

— Тогда есть Киото. Прекрасная цель. Большая площадь застройки. Можно точно определить радиус разрушения.

— Киото... Невозможно,— говорит Стимсон,— немыслимо, это же древняя столица Японии. Я там был. Боже, какие там дивные памятники старины!.. Нет, лучше пусть остается Нагасаки.

Цель националистическая. «По мне,— говорит майор Риттнер, приставленный англичанами охранять захваченных союзниками немецких физиков-атомщиков,— лучше сто тысяч этих японцев, чем потерять хоть одного нашего английского парня».

Цель политическая. Трумэн: «Если она взорвется, у меня будет хорошая дубинка для русских парней. ...Я смогу по-другому разговаривать с русскими. Я буду диктовать. Если они заартачатся — пусть убираются к черту...»

Зубавин — Курчатову: «Они метили не в Японию».

Курчатов: «Да, кровавое начало... Боюсь, многое сейчас будет зависеть от того, успеем ли мы ее сделать».

Цель научная. Лауэ: «Я всерьез занялся физикой в семнадцать лет. Я мечтал превратить ее в великую науку и быть свидетелем исторических событий. И то и другое осуществилось.

* Здесь и далее цитируется литературный сценарий «Выбор цели» — «Нева», 1975, № 6.

— Да, осуществилось,— удрученно повторяет Гейзенберг.

— Но как».

Уже в этих эпизодах обнажается и чем дальше, тем громче, настойчивее начинает звучать, важнейшая тема фильма: во имя чего наука?

Цель научная, она же патриотическая, гуманистичная. Халипов — Курчатову: «Песецкий у меня, знал его? От этой самой химии загнулся. Второй месяц слег и уж не встанет.

— Что же, защиты нет?

— То-то и оно, что пока не получается. Не умеем. Надо нащупать, а при таких сроках да такой объем...

— Но почему вы все на себя берете? У вас большой институт.

— А ты не понимаешь? Потому и беру, что не могу других подставлять. Да никто ведь, как я и мои помощники, не разбирается.

Курчатов берет программу, складывает ее.

— Тогда и говорить нечего,— и рвет бумаги.

— Ну и дурак. Разве это решение. Кто же тебе сделает в такие сроки? Кто, если не я? То-то и оно...

— Давайте все же подумаем, как выбраться

«Выбор цели». Зубавин — Г. Жженов, Курчатов — С. Бондарчук

из этого,— выдавливает Курчатов.— Можно ли как-то обойти... Я не представлял.

— Знаю. Теперь представляешь, и что? Что изменилось? Ничего. Тут уж мы с тобой ни при чем. Все равно надо. Схитрить тут не удастся. И не будем в жмурки играть. Не пристало нам... Ну, брось, может, чего успеем придумать. А нет, тоже не беда. По крайней мере, не зазря»...

Цель научная, она же безнравственная, своекорыстная. Теллер хочет говорить сдержанно, но с первой фразы срывается. Враждебность его к Оппенгеймеру смешана с честолюбием, с жаждой прослыть единственным автором водородной бомбы, защитником американской науки от красных: «...Ради работы над атомной бомбой Оппенгеймер пожертвовал чистой наукой. Бомба стала как бы его личной собственностью. Он считал ее своим достоянием. Он ревниво оберегал ее. Идея же термоядерного оружия была не его, она принадлежала мне».

Цель служения народу, благу человечества. Курчатов — молодому коллеге, физику Феде: «Вы хотите сказать, что я теперь стал администратор. Променял физику на администрирование. Такова суть?

— Ага, признаетесь... Вас тоже это мучает. А уж меня-то подавно, я теоретик. Вас хоть как-то масштабы вознаграждают. Вы свой талант в руководстве реализуете. А мне чем утешиться?.. Фактически я не существую как физик. Речь идет не о славе, а о науке. Пока мы не можем открыто публиковать свои работы...

— Знаете, Федя, новые законы откроют и без вас...

— Бомбу тоже сделают без меня.

— Сделают. Но без нас позже. На неделю. Или месяц. И эта неделя для меня больше значит, чем вся моя личная...»— Он ищет слово и не находит или не хочет произносить».

И еще — в другом месте, несколько раньше.

Изотов — Курчатову: «А куда едем? От кого? Лично я еду от своего фронтового дружка Васи Фролова. Тороплюсь. Некогда мне. Не до него. Что мне судьба Васи Фролова, с которым вместе в танке... Я ведь судьбы человечества решаю, бомбу делаю, это важнее, это высшая цель. Оправдание жизни. А если не оправдание? Не хочу! Не хочу!

— Чего не хочешь?— обдумывая шахматный ход, интересуется Курчатов.

— Ну, кончим мы бомбу, изготовим... А потом нас спросят: а что, кроме бомбы, дает людям ваша наука? Или мы так и останемся — «люди, которые сделали бомбу»?. Вот чего я не хочу.

Курчатова раздражают излияния Изотова, но он сдерживает себя, пытается притушить спор, свести на шутку.

— А знаешь, мы ведь ее еще не сделали.

— Сделаем, не беспокойтесь, сделаем ничем не хуже Оппенгеймеров и прочих, такие же...

Вот тут Курчатова зацепляет.

— Нет, не такие же! Не желаю быть таким же.

— А-а-а... конечно, мы вынуждены делать, это нас оправдывает,— обрадовался Изотов.— Мы имеем право не терзаться сомнениями, ни о чем не думать...

— Иди-ка ты со своими угрызениями знаешь куда... Думать стал! Вот и думай — какое мы имеем право ехать в комфорте, за счет кого это все? И ковыряешься в душе своей за чей счет?... Они там, эти американцы, создали себе эти проблемы, пусть и расхлебывают. А для меня нет этих проблем. Нет! Понятно? И для тебя нет, мир не обеспечишь призывами даже самых лучших людей, таких, как Бор. Это все слова! А вот когда у нас бомба будет — вот тогда можно будет и разговаривать и договариваться!.. А у нас с тобой проблема, если хочешь знать, пострашнее, чем у них у всех, самое страшное... Это...»

В последнюю минуту он останавливается.

Насколько различно, даже во многом противоположно представляли себе цель создания атомной бомбы и, соответственно, поступали различно разные люди — среди ученых, политиков, военных — в зависимости и от собственных побуждений, сомнений, решений, и от принадлежности к тем или иным общест-

венным силам, и от конкретных обстоятельств, и, наконец, от всего этого вместе!

Если бы даже только тем, что приведено выше, исчерпывались сюжетные линии и конфликты в фильме «Выбор цели», этого было бы достаточно, чтобы расценить такое произведение как глубоко актуальное по мысли. Но ведь фильм вмещает много больше!

Это и будни войны, будни науки, быт ученых, штрихи послевоенной народной жизни.

Это и гитлеровская Германия — новогодний вечер у фюрера, юнгштурм, фанатизм обывателей, растерянность одних интеллектуалов и мужество, прозорливость других.

Это и гонимый войною Нильс Бор — в мучительном диалоге с Гейзенбергом.

Это и предавший себя, других — даже самых близких людей, а потом сам преданный Оппенгеймер.

Круг действующих лиц и событий фильма еще шире, чем то, что здесь перечислено, и со всем этим также связаны свои проблемы, конфликты. Но фокусируются они вокруг тех, которые сжато обозначены в приведенных выше фрагментах.

К вопросу о жанре

В современной литературе, а вслед за нею и в кинематографе получил распространение специфический жанр романа и фильма, пока не имеющий точного, устоявшегося названия. «Блокада», «Укрощение огня», «Освобождение», «Пламя», «Выбор цели» при всех отличиях друг от друга — типичные примеры. Обычно говорят о художественно-документальном начале как доминирующем в произведениях такого рода. Это верно, но художественно-документальный кинематограф (как и роман) порядком расслоился, и та его ветвь, ныне преобладающая, о которой идет речь, отличается именно ей присущими особенностями. Чаще всего их сводят к суммарной характеристике: панорама, панорамность. Собственно, это не что иное, как своеобразный тип киноэпоса.

В произведениях такого рода «сектор обзора», открывающийся кинозрителю, особенно широк и свободен: диапазон жизни, воссозданный в образах истории, глобален, и вместе с тем даны крупным планом детали; повествование динамично и прерывно — стремительными скачками перебрасывается во времени и пространстве; сюжет местами бывает по видимости алогичен, однако на самом деле общая нить идейно-художественного замысла не теряется, благодаря чему обретают внутреннюю связь, зримо прочерченную, даже такие факты, события, персонажи, которые не соотносимы непосредственно.

К примеру, в фильме «Выбор цели», где существенную композиционную роль играют воспоминания героя, в памяти Курчатова однажды всплывает, как в июльский полдень сорок первого года усталые, запыленные колхозники гнали по Ленинграду — через Дворцовую площадь, мимо Эрмитажа, мимо Капеллы — огромное мычащее стадо недоенных коров. Остановились трамваи, машины. Прохожие молча стояли на тротуарах, глядя на необычное зрелище. Тревожно, словно стеная, шло сквозь город изможденное стадо, покинувшее родные места, спасаясь вместе с людьми от вражеского нашествия.

А вслед за тем, почти сразу, в фильме возникает совсем иное, что к воспоминанию Курчатова прямого отношения не имеет... Диалог Сакса с Рузвельтом. Гость — известный политический деятель Америки, к тому же свой человек в кругу выдающихся физиков (близкий приятель одного из них — Лео Сцилларда) и коротко знаком с президентом. Через некоторое время после этой встречи с Рузвельтом Сакс станет его советником. Пока же он пытается убедить президента в необходимости поверить письму Эйнштейна и установить прямой контакт между правительством и физиками: «Поймите, Фрэнк, немцы, очевидно, взяли старт. Когда бомба окажется у Гитлера, то человечеству будет угрожать смертельная опасность». Президент не склонен придавать серьезного значения услышанному. Сакс, кажется, потерпел фиаско — вдобавок еще этот пес Фал, чьи шалости как будто больше занимают Рузвельта, нежели странноватая для его уха идея небывалого оружия,

Однако под занавес аудиенции Саксу неожиданно для себя удается найти аргумент, который производит впечатление. Президент тут же вызывает генерала Уотсона. Протягивая ему письмо Эйнштейна, Рузвельт произносит слова, ставшие потом широко известными: «Пат, разберитесь, это, кажется, требует действия».

В приведенном примере первый факт извлечен авторами сценария буквально из небытия — он давно затерялся в памяти очевидцев. Второй, напротив, прочно сделался достоянием истории. Сюжетное соседство несоотносимых, но доподлинных эпизодов характерно для жанра художественно-документальной эпической панорамы.

В большинстве случаев подобная несоотносимость — кажущаяся. Для «Выбора цели», как и других произведений рассматриваемого жанра, закономерно такое панорамирование, при котором внутренняя логика «стыковок» достаточно прозрачна и функциональна, зато значение внешних связок ослаблено. То есть сюжет развертывается во многом по принципу непересекающихся параллельных, однако прочерченных в одном, общем измерении.

...Никогда не встретятся и не вступят в непосредственные между собой отношения та-

«Выбор цели»

кие персонажи фильма, как Рузвельт и Курчатов, Трумэн и Курчатов, Оппенгеймер и Курчатов. Но есть нечто такое, что поставило их в определенную, вполне реальную зависимость, а не просто в общий сюжетный ряд. Это нечто — судьба мира, сделавшая и названных исторических персонажей, и многих других так или иначе причастными к тому, какой ей быть, той судьбе.

Или взять молоденького нашего сержанта, что лихо отплясывал вместе с американцами у стен Торгау, возле Эльбы, в мае 1945 года и первым заметил плывущую по быстрине реки, как показалось сначала, смертоносную мину, а затем при общем напряженном молчании только что шумно ликовавшего берега осторожно остановил руками тот мокрый шар, оказавшийся большим школьным глобусом. Этот сержант, поднявший над собой пробитый пулями глобус, никогда не увидится с пилотами «Энолы Гэй», сбросившими атомную бомбу на обреченные японские города спустя три месяца после майского ликования на Эльбе. Но и они и он связаны единой судьбой мира, которая в критические для человечества моменты становится одной уже на всех.

Точно так же послевоенная жизнь физика Изотова (артист С. Десницкий), его работа над атомной бомбой пройдет в полной неизвестности для его ближайшего фронтового товарища — танкиста Фролова, в то время как путь Фролова растворится в общем бытие народа. Однако есть глубокая внутренняя связь между делом жизни Изотова и судьбою демобилизованного танкиста. Зритель остро чувствует это, когда видит одну из драматичных сцен фильма — совещание у Сталина, где решалось, как начать.

Особого напряжения сцена достигает тогда, когда слово берет министр энергетики. «У меня нет мощностей в тех районах,— говорит он с отчаянием.— И я не знаю, откуда их взять. Разве отключить города, держать людей в потемках. Это ж невозможно, не война. Что я скажу людям? Первая зима. Хоть бы дали прийти в себя...». И в таком напряжении, когда, казалось бы, выход один — отодвинуть сроки намечаемого пуска первой очереди атомной установки, Курчатов, на котором теперь все сошлось, вся ответственность, говорит: «Мы не можем ничего сократить против наших расчетов. Никаких сроков сдвигать не можем. Никаких».

Ради быстрейшего преодоления ядерного отставания пришлось оставлять на скудном, почти военном продовольственном и промтоварном пайке миллионы людей, так жаждавших облегчения после напряжения военных лет. И здесь та же, все обнимающая мысль — судьба мира. Мира, который удалось уберечь от катастрофы, но это дорого обошлось нашему народу. В одной из сцен фильма академик Вернадский на вопрос, сколько будет стоить создание атомной бомбы, отвечает прямо и жестко: «Примерно это будет стоить столько, сколько стоит одна война».

Как видим, логика сюжетных стыковок, и в том числе прямых сопоставлений никогда «не пересекавшихся» героев, событий, судеб — это логика самой истории. Подчиненное ей сцепление даже, казалось бы, ничем не связанных между собой, разрозненных эпизодов подчеркивает единство исторического процесса, всепричастность людей, каждого по-своему, к поступи времени.

Но чем охотнее прибегают кинематографисты и писатели к такому приему художественно-документального панорамирования, тем чаще в центре произведения оказывается само событие как таковое или цепь исторических событий, заслоняя героев тех же событий, точнее, их человеческие судьбы, их характеры.

Отмеченное обстоятельство вызывает настороженность у критики и даже известный скептицизм по отношению к жанру в целом. Критику беспокоит, не получается ли так, что тем самым человековедение в искусстве, литературе потесняется своего рода художественным обществоведением, иллюстрированной историей? Не страдает ли от этого глубина образного постижения?

Стоит проверить такого рода сомнение и применительно к фильму «Выбор цели», который как раз изобилует отмеченными «стыковками». Более того, похоже, что они высту-

пают здесь едва ли не главным структурообразующим элементом произведения.

Режиссер И. Таланкин, раскрывая лабораторию работы над фильмом «Выбор цели», подчеркнул не только право художника, но и его «обязанность обобщать жизненные явления в категориях философии и истории» *. Весьма примечательное заявление: режиссер не говорит, как можно было бы ожидать от художника, о художественном обобщении (в том числе философском, историческом) в о б р а з а х. Он выделил шрифтом процитированную здесь мысль, как видно, желая придать ей значение творческого кредо: обобщать в к а т е г о р и я х философии и истории... Если воспринять все это буквально, можно подумать, что речь идет о полном перевороте в теории и практике искусства. Между тем и в «Выборе цели» образ остается единственным оружием создателей фильма, тем незаменимым «строительным материалом», из которого возводится здание художественного произведения.

И все же смело выдвинутая И. Таланкиным задача, пусть она недостаточно строго сформулирована, отражает реальные и действительно характерные для нашего времени искания мастеров кино и литературы, прежде всего в области жанра художественно-документальной панорамы. Заслуживает внимания упорство, с каким художники, работающие в этом жанре, доискиваются до сути эпохи и в ее зримых, подвижных чертах и в столь же достоверном раскрытии внутренней ее сущности.

Вот почему, с одной стороны, это всякий раз персонифицированная эпоха, ибо, как заметил И. Таланкин, «исторические события движутся не только силою стечения объективных обстоятельств, они зависят еще и от личных качеств тех, кто в них вовлечен и влияет на их ход. По-другому не бывает» **.

С другой же стороны, не только люди, участники истории, ее «делатели», творцы занимают создателей фильма «Выбор цели», а и сами события, проблемы эпохи предстают здесь как своеобразные герои, требуя не только философской, но и образной трактовки. Ясно, что на этом пути исканий философское, историческое мышление художника должно найти если не во всем новую, то во всяком случае наиболее адекватную себе образную форму. Прием «стыковок», о котором говорилось, как раз является одной из попыток панорамировать логику истории; представить в художественных образах ее движущие силы, ее направление.

Подобное раздвоение задачи, типичное для художественно-документального жанра, ведет не только к обретениям, но и к потерям. Упоминавшиеся выше опасения критики не напрасны. Подобно другим произведениям данного жанра в фильме «Выбор цели» внутренний мир, характер, судьба некоторых героев приоткрывается лишь постольку, поскольку это «работает» на событие или на проблему, на «категории философии и истории».

Говоря о двух, так сказать, силовых полях, наличие которых в произведении можно рассматривать как существенную примету жанра художественно-документального киноэпоса, мы не подвергаем сомнению правомерность использования одновременно того и другого подхода — сейчас речь идет не об этом. Вызывает тревогу, что в произведениях названного жанра часто происходит соскальзывание в одну плоскость — именно в ту, где господствует событие, вследствие чего слабо ощутимо силовое поле личности.

И. Таланкин и теоретически и практически против того, когда «при максимальном портретном сходстве актера с историческим персонажем последний превращался на экране всего-навсего в знак, в функциональный элемент фабулы». Поэтому ему «хотелось в с ю д у — пусть хотя бы в одном-единственном, но верно найденном штрихе — очертить х а р а к т е р, не целиком, может быть, не обязательно — развернуто, но непременно выйти на подступы к характеру...»*.

Почему вообще возникла такая проблема? Потому, что в жанре художественно-документального фильма, панорамного киноэпоса,

* «Искусство кино», 1975, № 9, стр. 142.
** Т а м ж е.

* «Искусство кино», 1975, № 9, стр. 142.

«Выбор цели». Оппенгеймер — С. Юрский, Гровс — Э. Гербердинг

особенно ощутимо — именно этим хотел поделиться И. Таланкин в первую очередь — сопротивление материала. Поскольку в данном жанре факт, как нигде, претендует на самодостаточность, самоценность, он словно избегает чего бы то ни было сверх того, каков он есть — был в действительности. Факт «хочет» говорить сам за себя и этим как бы препятствует углублению в характер, не оставляет пространства для собственно художественной разработки. По-видимому, такова объективная трудность, уловленная И. Таланкиным, на которую он и обращает внимание, которую стремился преодолеть. Это во многих случаях получилось.

Вернемся еще раз к той сцене, где Сакс убеждает Рузвельта осознать значение новейшего открытия и принять меры. Почему эта сцена в Белом доме удалась? Не только за счет точной игры И. Смоктуновского в роли Рузвельта. Секрет в том, что основная идея сцены раскрывается как раз благодаря индивидуализации всех действующих лиц; не исключая эпизодических (слуга, генерал Уотсон). В коротком эпизоде переданы оттенки душевных состояний двух главных персонажей сцены — Рузвельта и Сакса, дуэль натур, готовых не уступать друг другу, но, когда пробилось нечто, одинаково волнующее обоих, они способны к взаимному пониманию и согласию.

Весь внутренний сюжет этой сцены — от экспозиции до кульминации и неожиданной развязки — построен на тонкой, до нюансов, разработке характеров. Даже детали интерьера способствуют углублению психологической прорисовки действующих лиц. Вспомним большой письменный стол, за которым, в кресле с двумя флагами по бокам, восседает укрытый пледом, по-домашнему одетый президент. Минуты, когда должно решиться нечто чрезвычайно важное не для одной Америки. Но Рузвельт слушает упрямые аргументы Сакса вполуха, с видимым удовольствием разглядывая в лупу партию карикатур для своей коллекции — увлечение последних лет его жизни. Сакс, чувствуя безнадежность положения, встает, но медлит, разглядывая развешанные по стенам гравюры старых кораблей. Взгляд его останавливается на изображении первого парохода Фултона.

— Фрэнк, могу я отнять у вас еще минуту? — вновь обращается Сакс к президенту.

— Что у вас за блестящая идея?

Сакс постукивает пальцем по гравюре.

— Хочу напомнить вам одну историю. Во время наполеоновских войн к императору Франции явился молодой американский изобретатель и предложил ему построить паровой флот. Чтобы Наполеон мог пересечь Ла-Манш при любой погоде. И высадиться в Англии. Корабли без парусов? Тогда это тоже несколько дико звучало для уха политика. Великий корсиканец прогнал Фултона. По мнению историка Актона, это хороший пример того, как Англия была спасена... Прояви Наполеон больше воображения, история девятнадцатого века пошла бы иначе...

Так, неожиданно для себя, Саксу удается взломать лед непроницаемости президента.

Просвечивая сквозь образы, более выразительно предстает здесь и логика истории.

Иногда эта логика не вполне дается авторам фильма, и тогда реальные события поворачиваются к зрителю лишь своей внешней стороной, истинный же смысл происходившего ускользает, остается недостаточно раскрытым. Характерный пример — сцена на подмосковной даче Сталина в Кунцево.

На экране эта сцена создает впечатление, будто бы даже для таких выдающихся наших ученых и организаторов науки, какими были В. И. Вернадский и А. Ф. Иоффе, явилась полной неожиданностью высказанная в их присутствии мысль о необходимости приступить к созданию атомного оружия в нашей стране.

Между тем, думается, неожиданностью, открытием для ученых явилась не мысль о значении атомной бомбы, а то, что партия пошла на создание ядерного оружия уже тогда, в тягчайший для нашей страны момент чрезвычайного напряжения всех сил в борьбе с фашизмом. Только партия коммунистов

«Выбор цели». Курчатов — С. Бондарчук

могла в такой момент всесторонне оценить возникавшую в обозримом будущем другую страшную угрозу и, тщательно взвесив ресурсы государства, решительно пойти навстречу новым трудностям и новому гигантскому напряжению сил, чтобы и та, другая угроза была отведена от нашей страны, от нашего народа. Иными словами, неожиданностью для ученых была лишь возможность принятия решения в этот исторический момент, а не само решение, необходимость которого не могла не быть им ясной. На экране же великие ученые выглядят эдакими несмышленышами, ровно бы впервые задумавшимися о создании в СССР атомной бомбы.

Однако в фильме немало изобразительного материала, который дан слишком бегло. Это и сцена в вагоне поезда — с Оппенгеймером, генералом Гровсом и секретным сотрудником Пашем. Это вообще все сцены с Оппенгеймером. Особенно беглы, пунктирны те, что призваны раскрыть мотивы и меру его нравственного падения (из страха за себя, чтобы отвести подозрения ищеек по части виновных в антиамериканской деятельности, Оппенгеймер выдает людей, придерживавшихся прогрессивных убеждений: своего близкого друга, физика Шевалье и любимую женщину, вынужденную покончить самоубийством).

При всем том, как отмечено, в «Выборе цели» достаточно примеров, показывающих: при более тщательной о б р а з н о й разработке можно и в этом жанре избежать схематизма, иллюстративности, так или иначе снижающих художественный уровень произведения.

Лучший пример — образ Курчатова.

Преимущество цельности

Игорь Васильевич Курчатов в блистательном исполнении С. Бондарчука предстает на экране всецело поглощенным главным делом, захваченным без остатка своей целью.

Еще один одержимый? Да.

А где же сомнения, тревоги, страдания? Где неуверенность, озарение, неудачи?

И это есть. Но всякий раз устремлено к тому, чем единственно жил Курчатов.

Стоит вообще заметить: все герои фильма — это люди, уже нашедшие себя, хотя и на разных путях, в стремлении к разным, порой взаимоисключающим идеалам.

Курчатов, Халипов, Изотов, Зубавин, не говоря об Иоффе,— сложившиеся, зрелые ученые, верные делу, которое стало для каждого из них всей жизнью.

Рузвельт, Сакс, Оппенгеймер, Гровс, с другой стороны, убеждены, что могут поступать только так, как они поступают.

Или взять ненадолго промелькнувших Гана, Гейзенберга, Лауэ и других немецких физиков, а также Бора...

Глубокое различие, пролегающее между героями — это люди разных миров, разных классов, разных мировоззрений,— не снимает того факта, что все они — участники одной из величайших драм человечества. События, показанные в фильме, застали каждого из них на том этапе их жизненного пути, когда человек уже обрел и осознал себя в главном. Здесь, между прочим, заключена особая трудность лепки характеров. Когда герой еще только ищет себя, да еще если путь к себе оказывается трагически непреодолимым,— такое состояние души дает выигрышные психологические мотивировки, а значит, и все богатство красок художнику. В «Выборе цели» разработка характеров основывается на другом принципе, а именно: как человек распорядился своим талантом, иными словами — чему этот талант служит.

Перед нами несколько вариантов, каждый из которых соотносится с обоими силовыми полями фильма — с личностным и с историческим. Падение Оппенгеймера показывает, как разрушающе действует на личность прямое служение целям империализма, вольное или невольное смыкание с реакцией. Личность, не сумевшая до конца осознать политического смысла событий, ищущая убежища, оправдания в абстрактном гуманизме, обречена на однобокое, дисгармоничное духовное развитие (к примеру, Гейзенберг). И принципиально иная модель: полная слиянность с главным своим делом, сознаваемым как исторически справедливое, величайшая самоотдача, пре-

данность т а к о м у делу возвышают личность до полноты проявления всех ее собственно человеческих качеств. Это и показано — прежде всего в образе Курчатова.

Его тревоги — это прежде всего тревоги века, но одновременно и сугубо личные. Курчатов постоянно думает о масштабах оказанного ему доверия и стремится быть на уровне этого доверия. Но сомнения не отпускают его. Порой он доходит до отчаяния. Однажды при жене — самом близком человеке — он разрыдался: «Боюсь... я боюсь... А что если не так... у меня голова раскалывается... я не могу больше... я же не бог... они думают, что я знаю... что я знаю все, до конца... а я не могу все рассчитать... ведь все может быть... а если пшик? а если все напрасно...»

Положительный — без скидок и оговорок — герой не просто дается искусству, не всегда получается подлинно интересной, яркой индивидуальностью. Главный герой в «Выборе цели» — крупная личность. Радует богатство его внутреннего мира, душевная пластичность. Это не декларировано. Это художественно доказано и режиссурой и актером.

Поглощенный своей работой, Курчатов не спрятан, не забаррикадирован в ней от радостей и горестей других людей и прежде всего от жизни своего народа. Вспомним скромную деревенскую гулянку в разоренной войною, но уже начавшей дышать, возрождаться подмосковной деревне. Как близки Курчатову эти люди, натерпевшиеся вдоволь и теперь радующиеся возвращению с войны хотя бы двоих уцелевших односельчан! Вспомним Курчатова в Севастополе, когда он видит, как спасают моряки детей и женщин от верной гибели. А как щедр он на веселье в кругу друзей, на домашней вечеринке! Сколько юмора и какая готовность к шутке светится в его случайном разговоре со студентами, не подозревающими, кто их собеседник! Нельзя не вспомнить Курчатова и наедине с собой, на высоком речном откосе — многое раскрывает эта молчаливая сцена.

С. Бондарчук особенно выразителен в таких вот паузах, оставаясь один на один со зрителем и с самим собой. В его герое нет ничего, что возносило бы его над всеми, выделяло из всех. И все-таки его человеческая незаурядность очевидна. Актер тонко обозначил эту грань в своем герое: слитность его с народом и одновременно тот личностный уровень, который определяет его естественное лидерство в тех ситуациях, в какие его поставило развитие науки.

Самое главное, отчего полнота и гармония личности Курчатова столь несомненны — это сознание справедливости своего дела, слитности этого дела с судьбою народа, народным подвигом, с защитой и утверждением социалистического гуманизма. Вся нюансировка в разработке характера Курчатова восходит к этой основной линии, последовательно реализует ее.

Нельзя не заметить, что вообще жанр художественно-документальной эпической панорамы интересен, в частности, тем, что, требуя точной обрисовки исторических лиц, обнаруживает тенденцию к типизации реальных персонажей. Возникает как бы «пограничная ситуация» между историческим персонажем и типической фигурой, причем придание герою неких обобщающих, типических черт не искажает реальный облик героя, напротив, укрупняет, делает более выпуклыми его индивидуальные черты. В «Выборе цели» счастливо слились по меньшей мере три обстоятельства: хорошая сценарная основа образа, точная режиссура, талант и мастерство актера.

Актерское искусство С. Бондарчука, играющего Курчатова, отличается решительным предпочтением внешне очень скупой, но точной выразительности, вся экспрессия которой уведена вглубь. Курчатов был, как известно, человеком действия, неуемной энергии, но бурлящий этот темперамент редко выплескивался наружу столь же мощно, как клокотал там, внутри. Зато каждый жест, взгляд, любая интонация такого человека поистине были обеспечены золотым запасом душевной щедрости, мощного, деятельного ума, колоссальной воли, тонкостью чувств. Именно это сыграл С. Бондарчук.

У Д. Гранина, написавшего при участии И. Таланкина сценарий «Выбор цели», есть повесть «Эта странная жизнь» — одно из лучших произведений писателя, тоже документальное и тоже о замечательном нашем ученом, профессоре-энтомологе А. А. Любищеве. Размышляя об этом своем герое, Д. Гранин говорит в повести:

«Я знал авторов, которые из написанного ими не делали никаких для себя выводов: то, на чем они настаивали, никакого отношения к ним самим не имело. Единственное — когда книга встречала возражения, они бросались защищать ее. Воспитывать — других, требовать мыслить — других, призывать к добродетелям — других... Автор же при этом никак не обращает на себя свои рассуждения, он считает себя вправе как бы самоотделиться; важно, что мысли его полезны, он отвечает за их правильность, а не за их соответствие с его жизнью. Соответствует или не соответствует — не важно, никому нет до этого дела, важно, чтобы было талантливо. Вокруг этого все и вертится (в лучшем случае!) — талантливо или неталантливо. А что сам талант при этом исповедует, какова личная его этика, следует ли он тому, к чему призывает,— это считается второстепенным делом.

До поры до времени.

Пока не встретится человек, у которого требования к другим и требования к себе совпадают. И тогда сразу чувствуется преимущество цельности. Вот почему мы так радуемся, видя среди ученых, философов, писателей,

«Выбор цели»

среди мыслителей, учащих жить,— примеры высокой морали. Особенно богата этим история русской интеллигенции...» *.

Игорь Васильевич Курчатов по праву стоит в ряду этой славной плеяды русских интеллигентов, выдающихся советских ученых, являющих пример высокой морали.

Создатели фильма «Выбор цели» дорожат преимуществом цельности у своего героя. И мы видим на экране: обращаясь к другим, требуя от других, взывая к их разуму и чувству, Курчатов столь же требовательно говорит в эти минуты о себе.

Когда молодой теоретик Федя не хочет заниматься прикладной работой («Мы все дальше уходим от общего к частностям. А мне интересно наоборот, от частного к общему») и просит Курчатова: «Отпустите меня, Игорь Васильевич!» — Курчатов отвечает: «А кто меня отпустит?» И весь дальнейший диалог, начавшийся как будто по частному поводу, Курчатов выводит на уровень философии ответственности: «Наука, наука. Вы твердите, как заклинание... Все для науки, все ради науки... А не кажется ли вам, что наука не должна быть самым главным в жизни человека? Есть нечто важнее науки... Вы хороший теоретик, Федя, но вы не умеете думать о смысле собственной жизни. Или боитесь подумать. А иногда надо думать — ради чего ты живешь...»

Во всем сказывается преимущество цельности Курчатова. Поэтому понятен окружающим и заражает кинозрителя нравственный максимализм героя. «Я сомневаться не имею права»,— говорит Курчатов душевно смятенному Изотову, и поначалу эта фраза кажется чем-то узким, неприемлемым для подлинного ученого. Но тут же выясняется, в ч е м сомневаться не позволяет себе Курчатов, и это сразу меняет дело. Он не видит оснований подвергать сомнению выношенные, жизнью проверенные, главные свои убеждения, и это опять преимущество цельности. «Мне важен суд моих соотечественников, моего народа... Что хочешь мне говори, а я буду думать только одно: успеть, успеть! Мы успеть должны. Вот вся моя нравственность!»

Оказывается, такая нравственность и есть высочайшая требовательность к себе, исключающая поблажки, компромиссы с совестью. Ставка предельно высока, и Курчатов готов заплатить за нее — заплатить собою — любую цену. «Знаю,— говорит он Изотову,— найдутся люди, которые будут считать, что мы и этот Оппенгеймер одним миром мазаны. Осудят нас. Я это не беру в расчет. И даже тех не беру в расчет, кто еще через годы поймет всю разницу между американцами и нами. Мне себя не жалко, каким я буду выглядеть. Плевать мне на то, как меня будут расценивать в будущем! Я делаю дело не в расчете на место в истории... Если будущее будет и будут жить в нем потомки наши, самое главное — что они будут жить!»

«Советский ученый,— говорил Л. И. Брежнев на торжественном заседании, посвященном 250-летию Академии наук СССР,— всегда уверен, что его открытия будут служить высоким гуманным целям» *. Это прямое следствие того, что социализм и гуманизм синонимы. Без этого вдохновляющего источника яркое преимущество цельности, присущее Курчатову и показанное в фильме, лишилось бы своей главной опоры в действительности, а тем самым решающей идейно-художественной мотивировки в произведении.

Ответственность перед чем? Вот один из глубоких вопросов, который поставлен в фильме, и на него есть там ответ.

Некогда считалось достаточным ответить: перед наукой, перед истиной. Такой ответ удовлетворял, пока полагали более или менее общепризнанным, притом не без оснований, что раз наука служит благу человечества, гуманизму, значит, благородные намерения ученых сами по себе предопределяют гуманные последствия совершенных открытий. Здесь крылась одна из причин того, что, хотя во все времена ученые, как правило, не оставались в стороне от тревог и борений своей эпохи, длительное время преобладал

* Даниил Гранин. Эта странная жизнь. М., «Советская Россия», 1974, стр. 98—99.

* Л. И. Брежнев. Гордость отечественной науки.— «Коммунист», 1975, № 15, стр. 6.

«Выбор цели». Курчатов — С. Бондарчук

кодекс «чистой науки». На этой почве получила распространение своеобразная этика отрешения от всего «вненаучного» как необходимое условие научной объективности.

Последовавшее в XX столетии разрушение многих прекраснодушных идеалов затронуло и этику «чистой науки». Во имя науки — такой ответ перестал удовлетворять, ибо новая эпоха со всей остротой поставила вопрос: во имя чего сама наука? Наступил кризис традиционного гуманизма и в сфере науки, кризис мучительный, долгий. По-разному и в разное время настиг он различных ученых.

Для немецких физиков-атомщиков кризис начался тогда, когда они осознали антигуманную природу фашизма, способного использовать достижения науки для истребления целых народов. В фильме это показано. Мы видим, как Гейзенберг то пытается цепляться за «соломинку» национальной гордости, в действительности поруганной фашистами, чего маститый физик, нобелевский лауреат, не сразу понимает («Надеюсь, мы обставим всех...», «Я не могу желать поражения своей стране. Мы с вами немцы...»); то хватается за сокрушенную натиском истории этику «чистой науки» («Нильс поймет меня... Что

реально в наших условиях? Для обеих сторон! Договориться, чтобы и мы и они затормозили изготовление бомб...»); то пробует опереться на идеалы абстрактного гуманизма — в надежде, что перед лицом опасности, угрожающей гуманизму, наука вправе сложить свое оружие, чтобы не служить никому. Но это ни науке, ни ученым уже не подвластно. Фильм показывает крушение всех этих иллюзий.

Особенно впечатляет упоминавшийся вскользь диалог Гейзенберга и Бора осенью 1941 года во время симпозиума в Дании. Гейзенберг уже многое преодолел в своих политических иллюзиях, он согласен сообщить Нильсу Бору о работах по атомному ядру, развернутых в Германии. Он уже считает это своим человеческим долгом. И все же Гейзенберг недооценивает политической реальности. Когда он просит Бора повлиять на физиков-атомщиков в Англии и США, чтобы те приостановили исследования, внезапное подозрение охватывает великого датчанина:

— Это же рискованный вариант. Какие у нас могут быть гарантии?

— Но если мы договоримся...

— Дорогой Вернер, мало ли что мы... Вы сами толковали про то, как заставляют немецких физиков. Согласитесь, что ваш фюрер в смысле коварства...

— Вы мне не доверяете.

— Ах, Вернер, разговаривать можно как угодно. Трагично, что и вы и американцы будут продолжать делать бомбу...

В литературном сценарии «Выбора цели» есть эпизоды, которым не хватило места на экране. А жаль. Среди таких эпизодов — сцена глубочайшего разочарования Эйнштейна, когда он убедился, что в руках империалистического правительства ядерное оружие в любом случае перестает быть защитой гуманизма. Наверное, впервые Эйнштейн обрушил на себя обвинение в п о л и т и ч е с к о й недальновидности, наивности: «Что мы теперь... Стыдно... стыдно... Самое ужасное, что у нас нет оправдания, у всех этих военных и политиков есть оправдание, а у нас с вами нет...»

Нет потому, что конкретное (не вообще, а именно в сложившейся исторической ситуации) решение вопроса о служении науки гуманизму ученые не должны полностью перекладывать на плечи политиков. Некомпетентность ученых в подходе к столь жгучему вопросу перестала быть извинительной, ибо вопрос «во имя чего наука?» приобрел воистину общечеловеческое значение. В наше время, если говорить по большому счету, ни о какой отрешенности уже не может идти речь: само занятие наукой есть прямое вмешательство во все важнейшие вопросы века, есть непосредственное воздействие на жизнь десятков и сотен миллионов людей, целых народов и континентов. Не удивительно, что гражданская, политическая позиция ученых глубоко волнует широкие массы людей.

Можно понять, насколько нелегко свыкнуться с мыслью, что служение науке само по себе больше не является для ученого достаточным оправданием, гарантией служения гуманизму. Стало очевидно, что нужна иная нравственная основа научной деятельности, но найти ее оказалось непросто для ученых, далеких от марксизма.

И не только для них. Один из персонажей «Выбора цели», физик Изотов, едва только кончилась война, захотел порвать с бомбой и посвятить себя исключительно мирному использованию ядерной энергии. Причем как раз в тот момент, когда Трумэн получил, наконец, «дубинку для русских парней», а в СССР еще не было атомного противовеса агрессивным империалистическим вожделениям. Курчатов помог коллеге преодолеть раздвоенность, смятенность, отдаленно напоминающую иллюзию Гейзенберга, который в критический момент хотел было уповать на то, что ученые-атомщики по обе стороны океана смогут согласованно прекратить дальнейшие исследования и тем самым снять для себя вопрос, в каком сражаться стане.

Новым, исторически закономерным основанием гуманизма научной деятельности, всего здания этики науки XX столетия стала партийность научного творчества. Курчатов хорошо понял это с самого начала, что и дало ему преимущество цельности.

Уходит в прошлое тип ученого, не считавшего для себя возможным быть общественным деятелем. Современная действительность объективно лишает людей науки их традиционной привилегии заниматься сугубо своим делом, не заботясь об остальном. В этом смысле уроки ядерной физики особенно наглядны. В принципе же все научные работники на земном шаре оказались в ситуации, когда и за пределами науки собственно не остается ничего такого, о чем ученый мог бы со спокойной совестью сказать: это ни меня, ни науки не касается.

Фильм «Выбор цели» всем своим пафосом утверждает: партийность — это и есть реальный гуманизм, когда ученый в своем служении науке видит возможность служения народу, делу социализма и коммунизма.

Партийность — это прежде всего гражданская ответственность. Свою статью-размышление о фильме «Выбор цели» режиссер И. Таланкин назвал «Ответственность перед будущим», подчеркнув тем самым, в чем состоит заветная мысль его фильма: «Ответственность человека перед обществом, перед самим собой, перед грядущим временем — это важнейшая мировоззренческая категория, которая занимает и волнует меня прежде всего применительно к личности творческой. Не так уж важно, в какой области протекает творчество. Наука — тоже творчество, как и поэзия или политика...» *

Ответственность — это выбор. Выбор цели. Это умение в повседневной жизни, в творчестве оставаться на высоте однажды сделанного выбора, если он правилен. Тем самым ученый постоянно осуществляет свой главный выбор, какую бы задачу, частную или более общую, он ни решал. Судьба Курчатова, показанная в фильме, убеждает в этом.

Рядом с Курчатовым, рука об руку с ним, проходит тернистый путь работы над созданием бомбы представитель ЦК Зубавин, образ которого, созданный Г. Жженовым, представляется мне принципиальной удачей фильма. Удалось конкретно показать, во-первых, дело, которым занят именно Зубавин, а также ту долю общей работы и ответственности, которая лежала непосредственно на нем. Зритель воочию убеждается, сколь больших полномочий — их могла дать только партия,— скольких напряженных организаторских усилий требовало от Зубавина создание условий, необходимых для успешного осуществления программы ядерных испытаний, конструирования и изготовления принципиально нового оружия. Достаточно вспомнить сцену совещания, которое Зубавин провел (в присутствии Курчатова) с руководителями министерств, центральных ведомств, представителями Вооруженных Сил, местными партийными и советскими работниками. Здесь особенно открывается не только организаторский талант Зубавина, но и его умение мобилизовать все ресурсы души каждого, причастного к делу. Упомянутая сцена — не просто совещание, но и нарастающая молчаливая полемика Зубавина с Курчатовым, который, накаляясь, в конце концов бросается в открытую атаку. Итог ее тот, что сам же Курчатов берет на себя максимально жесткие обязательства.

Не менее интересен Зубавин в человеческом плане. Не вдруг приходит он к внутреннему осознанию абсолютной необходимости выдвинутых Курчатовым требований, казавшихся поначалу непомерными, невыносимыми по отношению к опустошенной войною родной стране. Не сразу постигает Зубавин специфику труда и характер ученого такого масштаба, как Курчатов. И если на первых порах в Зубавине говорит исключительно чувство долга, партийной дисциплины и ответственности, то постепенно, тем больше, чем глубже вызревает в нем глубокое братское чувство к Курчатову, сродни тому, что объединяет товарищей по оружию, по совместной великой борьбе. Г. Жженов показал Зубавина человеком, вышедшим из самой что ни есть народной среды. Его скромность, неприхотливость, способность без остатка, забыв о себе, отдаваться делу, его твердость и воля в сочетании с участливостью, душевной отзывчивостью создают атмосферу особого доверия, надеж-

* «Искусство кино», 1975, № 9, стр. 143.

ности — во всем, что с ним связано. Он понятен и близок зрителю, этот герой, роль которого в актерском отношении следует признать одной из самых трудных.

Или взять образ ученого Халипова (артист И. Соловьев), погибающего от лучевой болезни, развитие которой не остановило его в смертельно опасном эксперименте. Он шел на это абсолютно сознательно. Во имя науки? Во имя Родины? Или во имя человечества? Характерен для облика этого незаурядного исследователя короткий диспут в вагоне. Вот чем руководствуется Халипов:

— Мне моя честь дороже.

— Дороже чего?

— Дороже всего. Знаете выражение: «Жизнь — родине, честь — никому»?

●

«Выбор цели», разумеется, прежде всего — фильм об Игоре Васильевиче Курчатове. Но не менее существенно и другое: посмотрев фильм, целое поколение советских людей неожиданно для себя откроет неизвестную и значительную страницу собственной биографии.

Даже те, кому в день Победы было около пяти лет от роду, а сегодня за тридцать пять, отчетливо помнят — зрительно и сердцем — свое детство конца войны и тяжелейших первых лет мира. Кому нынче сорок — тем резко памятна и сама война. О более старших говорить не приходится. Все это поколение, за вычетом очень немногих из числа посвященных, долгое время лишь смутно догадывалось о том, что своей самоотверженной работой, неимоверными лишениями не только в войну, но и в первые годы после нее оно обеспечило великий подвиг советских ученых и по праву к тому подвигу причастно. Дело Курчатова было секретным — по обстоятельствам, но всенародным — по сути. Отошли, миновали события тридцатилетней давности, но полны живого значения уроки пережитого, совершенного тогда — именно это и показано в фильме.

Не однажды щемящее чувство охватывает зрителя при виде мужественно переносимых физических и душевных страданий. Подлинный научный подвиг сопряжен с невозвратимыми утратами, с мучительными сомнениями, не только с успехом. Однако и в самые тяжкие для героев минуты нас не покидает чувство исторического оптимизма — благодаря высоте социально-нравственного идеала, которым проникнуто произведение.

Его герой, поднявшись к вершинам науки, остается до конца и во всем с народом. Быть может, впервые в нашем искусстве столь резко обнажена глубоко актуальная мысль о том, что как ни высока наука и научная истина, есть нечто, что превосходит и эту высоту, некогда считавшуюся абсолютной. Это нечто — нравственный идеал, одухотворяющий научное деяние мыслью о служении человеку и человечеству. Посвящая себя науке, надобно ясно и конкретно сознавать, во имя чего сама наука, в чем высший смысл жизни и деяний ученого. Ответ на эти вопросы, данный в фильме, недвусмыслен: во имя народа и гуманизма, во имя торжества великих коммунистических идеалов.

Ел. Бауман

Сыновья своего времени

«Время ее сыновей»
Сценарий А. Каштанова, А. Тулушева, В. Турова. Постановка В. Турова. Оператор Д. Зайцев. Художник-постановщик В. Дементьев. Композитор О. Янченков. Звукооператор Г. Басько. «Беларусьфильм», 1975.

На междугородном переговорном пункте в разгаре работа. Девушки-телефонистки четкими голосами принимают и передают заказы, четкими движениями поднимают и кладут трубки. Мелькают разноцветные витые провода, то и дело звучит из динамика голос, вызывающий абонентов, слышатся названия далеких городов.

«Сыктывкар! Четвертая кабина!..»

«Йошкар-Ола не отвечает...»

«Таллин, пройдите во вторую кабину...»

«Алло! Алло! Алло! Слушаю... Говорите... Ответьте...»

И вот в этот хорошо налаженный режим, в эту симфонию коммуникативности врывается человек, существующий как бы в другом измерении. Он заказывает разговор. Телефонистка тут же передает вызов. Абонент быстро отвечает. Слышимость хорошая. Только наш герой так и не смог сказать того, ради чего решил прийти сюда.

«Ну, как вам объяснить?!» — с мукой и болью воскликнул он и повесил трубку.

Да, вот так: современная техника сократила расстояния, уплотнила время. Можно разговаривать с любой географической точкой в любой час суток. А человек может быть глух к словам говорящего или сам не находит слов.

Это пролог фильма «Время ее сыновей», поставленного режиссером В. Туровым на киностудии «Беларусьфильм» по сценарию, написанному им совместно с А. Каштановым и А. Тулушевым.

Если соотнести пролог с общим содержанием картины (а всякий пролог должен на это претендовать), то он решительно не подходит к ней. Он скорее уводит от темы, чем предваряет ее, он рождает не идущие к делу ассоциации, и мы начинаем строить догадки и искать ответы на интересующие нас вопросы не там, где их в дальнейшем предложит фильм. Но если пролог этот мало помогает самим авторам, то он в известной мере помогает критику понять достоинства и недостатки фильма, где рядом с серьезным, глубоким раздумьем о нашем времени, рядом с правдой о наших современниках вдруг замечаешь ее подмену, и тогда в картину входит ложная многозначительность, порой претенциозность, прикрывающая время от времени возникающие пустоты.

●

Четверо братьев, давно ставших взрослыми, солидными людьми, собрались у матери в своей родной деревне. В радостном шуме и суете встречи — ах, как выросли племянники, не узнать! — в веселых хлопотах вокруг ухи вдруг наступает пауза: братья идут за водой к колодцам, стоящим неподалеку от дома. Казалось бы, простое дело — сходить за водой, но все медленнее их шаги, все строже лица.

Торжественно устремлены в небо стрелы двух колодезных «журавлей», стоящих рядом друг с другом. Но из одного колодца теперь никто не берет воду. Чуть покачивается на его цепях деревянная бадья, а внутри нее горит огонек. Неугасимый, вечный огонь, и бадья для него — только оправа. Этот колодец стал могильным памятником тем, кто в войну был замучен здесь фашистскими карателями.

Качается бадья. Мерцает огонек. Возвышенно и печально звучит музыка. Камера поочередно останавливается на погрустневших, посуровевших лицах братьев. Так и стоят они в скорбном молчании, погруженные в свои думы. Только заплакала вдруг, приостановившись у плетня, женщина, поняв, что творится в душе у тех, кто читает сейчас имена своих близких на мраморной плите.

Идут годы, но память продолжает жить в сердцах людей. Она отзывается горечью и болью, но еще и сознанием нравственного долга, сознанием, что этими жизнями оплачен наш сегодняшний день. И не только об ужасах войны, о поруганной фашистами белорусской земле, о безмерных страданиях, выпавших на долю народа, напоминает горящий у колодцев огонек. Посвященный мертвым, он обращен к живым. Он призывает их быть достойными тех великих жертв, которые понес народ, прежде чем завоевать счастье мирной трудовой жизни.

Тема памяти, казалось бы, не имеет прямого отношения к сюжету. Но она входит в фильм органично и неотъемлемо, как важная составная часть духовного опыта поколения, вынесшего на своих плечах войну, разделившего ее труд и подвиги, ее раны и потери, ее честь и славу. Эта тема придает масштабность и глубину размышлениям авторов о сегодняшнем дне нашей жизни. В ней находят

они тот нравственный камертон, которым поверяется внутренний мир героев.

Воспоминания о войне не связаны тут с прямым воссозданием конкретных фактов минувшего. Они входят в фильм как начало эмоциональное, как память сердца, что вообще есть одно из ярчайших свойств произведений Виктора Турова — режиссера, все фильмы которого так или иначе, впрямую или косвенно связаны с военной темой. В них читаются раздумья о том, как отразилась война на судьбах человеческих, как преломилась она в характерах, в мироощущении людей военного поколения.

В белорусской кинематографии героическая, незабываемая тема минувшей войны на протяжении всех этих лет занимает особое место. Это святая тема белорусского народа. Не было, наверное, в Белоруссии семьи, которой война не коснулась бы своим огненным крылом, не было человека, в душе которого не оставила бы она своего сурового следа.

Не случайно поэтому фильмы о войне стали не только наиболее примечательными, лучшими, но и наиболее выстраданными в киноискусстве Белоруссии. В них нашел отражение исторический материал войны, воплощенный и в отдельных человеческих судьбах и в попытках философского осмысления этой проблематики.

В последнее время студия «Беларусьфильм» все настойчивее берется за современную тему — вспомним такие фильмы, как «Улица без конца», «Большой трамплин», «Потому что люблю», «Облака». Фильм «Время ее сыновей» в этом ряду представляется нам явлением принципиальным. Появление картины Турова свидетельствует ведь еще и о том, что поиски в освоении современного материала были верны по общему направлению; именно поэтому в новой работе белорусских кинематографистов смогло так отчетливо проявиться стремление к глубокому осмыслению процессов современной действительности в их нравст-

«Время ее сыновей». Антон — Н. Гриценко, Павел — Ю. Горобец, Петр — Б. Бабкаускас, Иван — А. Лазарев

венном аспекте. Этот фильм — разговор о главном. Здесь взяты герои, являющиеся героями реальной жизни, здесь патетически и в то же время лирично звучит тема Родины, земли родной, взрастившей своих сыновей, давшей им счастье и украшаемой трудом детей своих. Все это передано с любовью истинно сыновней.

Главные герои фильма — четверо братьев Гуляевых: Антон — бригадир колхоза, депутат Верховного Совета республики, Петр — ветеран-шахтер, один из строителей Солигорска, Павел — директор тракторного завода, Иван — врач-онколог. С каждым из братьев связана своя сюжетная линия, своя история, с той или иной степенью подробности рассказанная. Складываясь воедино, эти истории, словно штрихи на полотне, образуют общий семейный групповой портрет.

Семейная хроника, к которой по некоторым признакам тяготеет фильм,— один из традиционных и старинных литературных жанров, освоенный впоследствии и кинематографом. Приметы его сюжетов, его тематические признаки хорошо известны. Рождения, свадьбы и смерти. Семейные праздники и семейные несчастья. Фамильные традиции и фамильные ценности. Старение одних, возмужание других — смена поколений. Проблема отношений между старшими и младшими. Изменение под напором времени привычек, даже образа жизни и сохранение неких постоянных для семьи норм, правил, взглядов — всего того, что называется устоями. Вот круг так или иначе варьируемых мотивов в любой семейной хронике.

От позиции авторов, от их кругозора и мировоззрения, от широты охвата и глубины осмысления явлений действительности зависит вопрос — останется ли произведение строго ограниченным рамками частной жизни или в истории одной семьи отразятся общественные процессы и исторические закономерности.

Именно так подошли к рассказу о братьях Гуляевых авторы фильма «Время ее сыновей». В образах их героев преломилось время, возник е г о о б р а з.

Особое место в этой семейной хронике, по мысли авторов, принадлежит теме матери. С ней связывается представление о начале всех начал, об источнике сил человеческих. Мать — душа семьи, хранительница очага, мать — олицетворение Родины. Тема эта связана не только с конкретным персонажем — старой деревенской матерью, наделенной в исполнении актрисы Веры Кузнецовой и теплотой и душевностью, но так и оставшейся, в сущности, эпизодическим лицом фильма. Гораздо полнее тема эта реализуется в том, какое высокое место принадлежит матери в жизни ее сыновей, в том, как естественно распространяется их сыновнее чувство на любовь к Отчизне. Так тема матери перерастает здесь в тему Родины.

Просторы полей и лугов, зачарованная гладь озер, течение рек, высота поднебесья, осеннее золото лесов. Рядом с красотой вечной — приметы нового, сегодняшнего: убегающие вдаль линии электропередач, грандиозные терриконы, современный, нарядный облик городов, величественная панорама гиганта-завода. Камера оператора Дмитрия Зайцева внимательно следит и за полетом птиц, и за бегущей волной, и за качающимися на ветру ромашками, и за многоцветьем опускающихся на луг парашютов. Она останавливает свой взгляд и дает нам вволю полюбоваться древней крепостью, старинной церковью, теплой обжитой поверхностью некрашеных стен деревенской избы. Но она чувствует и ценит и красоту индустриального пейзажа, она эффектно и выразительно снимает огромный пролет цеха тракторного завода, вереницу красных, синих, оранжевых, желтых машин, панораму ствола соляной шахты, магистрали подземного города на калийном комбинате. Все эти кадры и составляют единый и прекрасный образ родной земли, сегодняшней Белоруссии...

Виктору Турову дан этот дар — выразить время не застывшим, но движущимся. Вот и в этой картине рассказ о сегодняшнем дне как бы имеет свою предысторию.

Приметы современности воспринимаются тут как естественное продолжение минувшего:

вечное и нынешнее образуют диалектическое единство. Древняя башня Белая Вежа, свидетель и татаро-монгольского нашествия, и отпора наполеоновскому войску, и суровых битв Великой Отечественной войны, так же близка сердцу нашего современника, как новая магистраль его родного города. Она живой участник исторического процесса, олицетворенная память народа.

Прошлое всегда остается с человеком, об этом тоже говорится в картине. Не только его собственное прошлое, но и прошлое его соотечественников, его страны.

И чтобы шагать в будущее, строить новую жизнь, человеку хоть иногда нужно прикоснуться душой к покинутой в юности родной деревне, с ее лесами, речкой, старой избой...

Братья Гуляевы живут в разных концах республики, поглощены каждый своим делом, они, пожалуй, и встречаются-то не так уж часто, но есть в их отношениях некая сила, скрепляющая их воедино, есть между ними прочное духовное родство. Но та встреча, которая происходит у нас на глазах и является кульминационным моментом в развитии действия, вызвана обстоятельством драматическим: становится известно, что Павел неизлечимо болен, что жить ему осталось совсем немного. Сам Павел тоже знает об этом и решает навестить мать и отчий дом...

Это всегда очень ответственный, чрезвычайный момент для искусства — показать человека, знающего, что он обречен, что дни его сочтены. Как поведет он себя? Что изменится в нем? Как он распорядится оставшимся временем? От ответов на эти вопросы зависит, как раскроется его характер, его истинная сущность.

Ситуация эта — испытание не только для героя, но и для авторов. Сумеют ли они удержаться на уровне высокого драматизма или попытаются разжалобить читателя, зрителя? Увидят ли в ней повод для мелодраматических эффектов или философских раздумий?

Все эти вопросы стояли, разумеется, и перед создателями картины «Время ее сыновей».

Героем своим, которому надлежит в расцвете сил узнать о близкой смерти, они выбрали человека мужественного. И обратились они к столь драматической коллизии не затем, чтобы разжалобить зрителя, но стремясь ответить на вопросы воистину вечные: чем жив человек? что почитает он своим долгом? что оставляет после себя людям?

Павла Гуляева играет Юрий Горобец. Он наделяет своего героя обаянием, широкой душой, внутренней твердостью, основанной на прочных убеждениях. И огромным покоряющим жизнелюбием. Все, что делает этот человек, получается у него ладно, широко, заразительно. Во все он вкладывает душу, во всем ищет сопричастности с другими людьми, всегда стремится кого-то приобщить к своим делам, к своим интересам, к своему настроению.

Он будет азартно жарить шашлык, на ходу научит кого-то, как надо чистить рыбу, не пропустит случая побалагурить в ресторане с молоденькими поварихами, чье восхищение не очень трудно вызвать, и от души посмеется над собой, когда попадет впросак, пытаясь пустить пыль в глаза хорошенькой незнакомке... Кто скажет, кто подумает, что этот человек, в котором жизнь играет и рвется наружу,— обречен? Разве что очень близкий друг увидит думу, притаившуюся в его глазах. Но только один раз, наедине с братом, позволит себе Павел вслух заговорить о том, о чем говорить не принято и в его словах — серьезных, значительных, согретых сильным, но глубоко запрятанным волнением — не будет темы прощания. Он только завещает младшему брату все то, чем жил, чего не успел, к чему стремился.

Вот такой — открытый, простой, веселый, целиком захваченный работой и умеющий ценить нечастые минуты отдыха, не из самых начитанных (даже на специальную литературу не всегда хватает времени) и, наверное, не из самых образованных (учиться приходилось вечерами, в трудные послевоенные годы), человек этот далеко не из простоватых, и вовсе не всегда с ним легко. Пожалуй, с ним скорее трудно, потому что он из племени максималистов, а люди этой породы не устают

«Время ее сыновей». Павел — Ю. Горобец

ставить все новые задачи и себе и другим. Зато ему, по собственному признанию, часто везет. И верно, удача должна любить таких — энергичных, напористых, дерзких. Таких обычно «любят» и машины, им легко подчиняется техника. В фильме есть смешной и выразительный эпизод. Павел, столкнувшись у себя на заводе с неполадками, погорячился, накричал на виновного. Затем подошел к автомату с газированной водой, нажал кнопку, но автомат не сработал. Павел, еще в досаде, хлопнул по его металлической груди. И тогда обиженный подчиненный не без язвительности прокомментировал: «Автомат ведь не человек, он от этого лучше работать не будет». «Посмотрим»,— пробурчал, отходя, Павел и уже не увидел, как автомат на глазах удивленного маловера наполнил стакан с водой.

Какой остроумный и емкий по мысли аргумент для нынешних наших споров о «деловом человеке»! Мы привычно беспокоимся о том, не наносит ли деловитость ущерба человечности, не отменяет ли НТР души и сердца, которые люди добрые издавна привыкли вкладывать в дело. Деловой человек Павел Гуляев — до мозга костей деловой — в этом почти комическом эпизоде показал, что он не только не мыслит о людях, как об автоматах, но и от автомата ждет реакции... человеческой.

Говорят, пианиста можно узнать уже по одному тому, как он смотрит на клавиатуру инструмента. По тому, как проходит Павел Гуляев по цехам ночного завода, уже виден мастер своего дела, виден опытный, знающий, талантливый командир производства. Больше всего на свете любит Павел свой завод, любит дело, которому служит, в которое верит, которому предан истово и горячо.

Занятый конкретным делом, целиком захваченный им, погруженный в него, он в то же время предстает перед нами как широко, по-государственному мыслящий человек, как патриот, горячо любящий свою Отчизну, стремящийся своим трудом сделать ее еще краше, еще сильнее. И таков человек, которому пришлось узнать, что дни его сочтены! О чем его мысли? О матери, перед которой он виноват тем, что не всегда вспоминал о ней в радости. О том, что у него не было времени на чтение и он собирался заняться этим в ста-

рости, на покое, но вот теперь знает, что ни старости, ни покоя не будет. О том, что нужна сталь, высококачественная сталь для новых машин. Что было бы счастьем завершить начатый эксперимент. И о том, как прекрасна земля, которую приходится покидать...

Именно сейчас, готовясь уйти из жизни, с особой остротой понял он, как нужны человеку корни. И решил рассказать младшему брату про деда. Дед был силач, богатырь. И голос имел замечательный, первый певец на селе. Было у него двенадцать душ детей. В первую мировую травили его газами — выжил, все перенес и вернулся домой с двумя георгиевскими крестами. Герой был дед, есть чем гордиться внукам.

... А отец Гуляевых погиб рано, еще в финскую кампанию, оставив детей маленькими. Семью поднимал старший из братьев, Антон. «Поставил нас на ноги, довел до дела»,— говорят о нем братья.

Антон и сегодня живет в деревне, работает в колхозе. Братья разлетелись в разные края. Выучились, стали специалистами каждый в своем деле. Антон остался у земли.

Есть в этом образе огромная прочность и основательность, есть спокойная уверенность и внутренняя сила. Это человек, на которого можно положиться. На таких, говорят, и земля держится.

Сейчас у Антона большая дружная семья — семеро детей. Но в сердце навсегда осталась рана. Там, у колодцев, на мраморной плите значатся имена его сестер, его первой жены и двухлетнего сынишки, принявших мученическую смерть от руки фашистских палачей. Когда пришла беда, Антон был в партизанах. Даже похоронить близких не довелось ему. И вот теперь нередко видит его жена Катерина, как ходит Антон со своими нелегкими воспоминаниями к колодцам. Видит и молчит. Уважает тоску мужа, его память о прошлом.

«Память памятью, только ты, Антон, и о новой семье подумай»,— говорит ему Петр. Антон не спорит с братом, он все это понимает и любит свою семью, но в семейном застолье он поднимает тост все-таки за память...

Образы Антона (его выразительно, но несколько театрально играет Николай Гриценко) и Петра обрисованы в картине более бегло, более эскизно, нежели фигуры двух других братьев — Павла и Ивана. Однако с каждым из них в повествование входит своя тема.

Встреча с Петром, тепло сыгранным Бронюсом Бабкаускасом, вторым по старшинству братом, приводит нас в Солигорск, на калийный комбинат. В поисках Петра Иван и Павел спускаются под землю, глубоко в шахту. Однако встречают там другого Петра Гуляева, не брата, а его сына, унаследовавшего отцовское дело, продолжившего семейную традицию. Сам Петр по возрасту не работает больше внизу, однако рудник оставить не захотел и не смог. Горячий, прямой, чуждый равнодушия и успокоенности, Петр и теперь остается душой коллектива, воюет за правду, за справедливость.

А вот линия Ивана, несмотря на то, что она самая значительная по объему и по сюжетной функции, оказалась в картине наименее значительной по мысли, наименее удачной по воплощению.

Иван, которого играет Александр Лазарев,— это тот самый человек, явившийся перед нами в прологе картины, человек, не сумевший найти контакта ни с далеким ташкентским абонентом, ни с сидящей рядом телефонисткой. В противоположность своим братьям это личность неуравновешенная и мятущаяся, вносящая нервозность и сумятицу и в свои личные отношения и в деловые контакты.

По всякому поводу Иван любит повторять фразу: «У меня нет времени». Кажется, по замыслу, это должен быть образ человека, живущего в особо напряженном ритме, человека, стремящегося обогнать время, приблизить будущее. Но на экране оказался всегда раздраженный неврастеник, на деле не умеющий распорядиться ни своим, ни чужим временем. Он способен разразиться длинной тирадой перед новенькой лаборанткой, по незнанию сунувшей конфету подопытной собаке. Говорить он будет по своему обыкновению высокопарно и, как всегда, только о себе. «Мало ли чего хочет собака, мало ли чего хо-

тите вы! Они будут пить и есть, когда это нужно мне!.. Вот там— люди, которые хотят жить. А я сейчас ничего не могу для них сделать, ничего! Я бессилен! Поэтому я злой и жестокий. И я буду жестоким...» Это говорится всерьез. А перед любимой женщиной он слегка иронизирует: «Учился мыслить глобально. Так сказать, расстояниями до Луны, совсем забыл, что в мире существуют такие простые слова, как жена, сын, дочь».

Неоднократно различные люди скажут об Иване, что он очень странный и очень сложный человек. Однако вся эта сложность фактически сводится к позерству, к пустому, хотя и претендующему на особую значительность многоглаголению. Сбивчивые объяснения Ивана и его возлюбленной (артистка О. Лысенко) с мгновенными переходами от упреков к кокетливому флирту и игре словами возникают в фильме неоднократно, но каждая следующая сцена ничего, в сущности, не прибавляет к предыдущей.

Экстравагантность Ивана в том, например, чтобы внезапно ошеломить свою подругу вопросом: «Вам не звонят по утрам с бензоколонки и не читают стихов?» Женя явно польщена, но делает вид, что удивляется: «Ну, это что-то совсем уже новое. Не узнаю вас, Гуляев, что с вами?» «Признаюсь, я сам хотел бы это узнать»,— снова патетически отвечает Иван,

«Время ее сыновей». Иван — А. Лазарев, Женя — О. Лысенко

«Время ее сыновей». Павел — Ю. Горобец, мать — В. Кузнецова. Иван — А. Лазарев, Петр — Б. Бабкаускас

Какое, однако, самолюбование! Какое беззастенчивое щегольство собственной необычайностью! Все это, конечно, может озадачить или ввести в заблуждение случайных ресторанных знакомых, которым, впрочем, вполне достаточно объяснения, что «с ним это бывает». Но похоже, что и сами авторы всерьез верят в неординарность, в особую утонченность характера Ивана, хотя и готовы упрекнуть его в излишнем эгоцентризме.

Ивану отведена значительная часть метража картины. Один эпизод с ним открывает действие, другой — замыкает его, и не только сюжетно, но и по мысли: в финальных кадрах Иван говорит Жене, что хочет познакомить ее с матерью. И это, видимо, означает, что мятежная душа Ивана, прикоснувшись к истокам, обрела внутреннюю опору. Однако мысль эта хотя и очевидна, но умозрительна. Она не реализуется художественно.

А ведь по замыслу образ Ивана принципиально важен. Иван гораздо моложе своих братьев, и тема преемственности поколений, тема духовной их общности могла бы обогатиться новыми красками, серьезными наблюдениями о поколении, сформировавшемся в послевоенные годы. Но эта тема опять-таки лишь угадывается, ибо вся линия Ивана неоправданно усложнена, решена с манерностью и выспренностью. Авторы пытаются опоэтизировать образ Ивана, и он неизменно выступает в романтическом флере: тут и стихи — Есенин, Пастернак, Шпаликов, и лирические песни, и цветы, и обилие самых красивых пейзажей. Тут и необычайные эскапады, поездки в неведомые дали, кормление зверей в Беловежской пуще, торжественное, почти ритуальное купание в озере Свитязь. И при всем том — явный недостаток подлинного чувства, внутреннего, человеческого и тематического, идейного содержания! Много претензий и, увы, мало содержания.

В стремлении во что бы то ни стало приподнять эту историю авторы прибегают к инверсиям-ретроспекциям, снам, воспоминаниям. Все это усиливает многозначительность, но нисколько не проясняет существа происходящего. Временна́я последовательность событий кажется произвольной, и установить, что было раньше, что позже, оказывается весьма затруднительным. Фильм по-настоящему набирает дыхание, становится проблемным лишь после того, как в действие вступает Павел.

Причина неудачи линии Ивана объясняется не только слабой драматургией образа. Здесь сгущены и недостатки режиссуры, в стиле которой вдруг выявилась чуждая В. Турову манерность, поверхностность психологических характеристик. В основу образов Павла и Антона положена драма. Она и дает возможность актерам выстраивать второй план, пользоваться подтекстом, А. Лазарев и Б. Бабкаускас такой возможности не имели — их роли лишены внутреннего драматизма. Лазарев, видимо, хотел компенсировать пробел эксцентричным внешним рисунком и... спародировал стереотипные представления о «современном герое», знакомые уже нам по некоторым неудачным сценариям и фильмам.

●

Современная тема всегда рассматривалась как важнейшая в творчестве белорусских мастеров. Показ на экране героя-современника, утверждение идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни — задача для кино первостепенная. Но у этой задачи особые сложности: ее решение требует от художника глубокого знания жизни, точности оценок, гражданской зрелости. Мало коснуться лишь внешних примет времени — необходим серьезный анализ процессов развития общества в их взаимосвязи и перспективе, необходим философский и социальный масштаб авторского мышления.

На пути именно к таким рубежам в освоении современной темы ищут свой метод авторы фильма «Время ее сыновей». Их попытка показать своих героев в многообразных связях со временем — как сыновей века и творцов века — характерна для творческого поиска советского киноискусства в целом.

Фильм «Время ее сыновей», несмотря на отмеченные нами слабости, — серьезный вклад белорусского киноискусства в этот поиск. Он отмечен гражданственностью позиции, в лучших его сценах полно и глубоко выражено мироощущение сегодняшнего советского человека, он пронизан пафосом утверждения нравственных ценностей, близких и дорогих нашему современнику, который новыми свершениями и трудовыми подвигами рапортует XXV съезду КПСС.

Т. Иенсен

После детства

«Сто дней после детства»
Сценарий А. Александрова и С. Соловьева. Постановка С. Соловьева. Главный оператор Л. Калашников. Художник-постановщик А. Борисов. Композитор И. Шварц. Звукооператоры В. Крачковский и В. Бахмацкий. «Мосфильм», 1975.

Какая есть законченность в том, что на красной бархатной скатерти стоит граненый стакан с водой! Попробуй разъедини их, и пустое поле бархата и неприкаянность простого стекла потянутся друг к другу, они связаны извечным человеческим представлением о красоте. И они сильны друг в друге, сильны своим внесмысловым, художественным только притяжением. А если иначе — стакан на обычный обеденный стол, покрытый чем-то случайным — клеенкой, газетой, то только пристальному и любовному взгляду может открыться жизнь вещи и самостоятельная ее красота. Но красота созданная, сотворенная, как та же, например, вода, заключенная в строгом однообразии 8—12—14 граней, повторенная и отраженная в самой себе, на свободном пространстве глубокого мягкого красного цвета — уйдет. Фильм «Сто дней после детства» начинается с «созданного», и в этом его осознанная заявка.

Открытое окно с белыми занавесками. На подоконнике полевые цветы в стакане, кажется, незабудки — что-то совсем про-

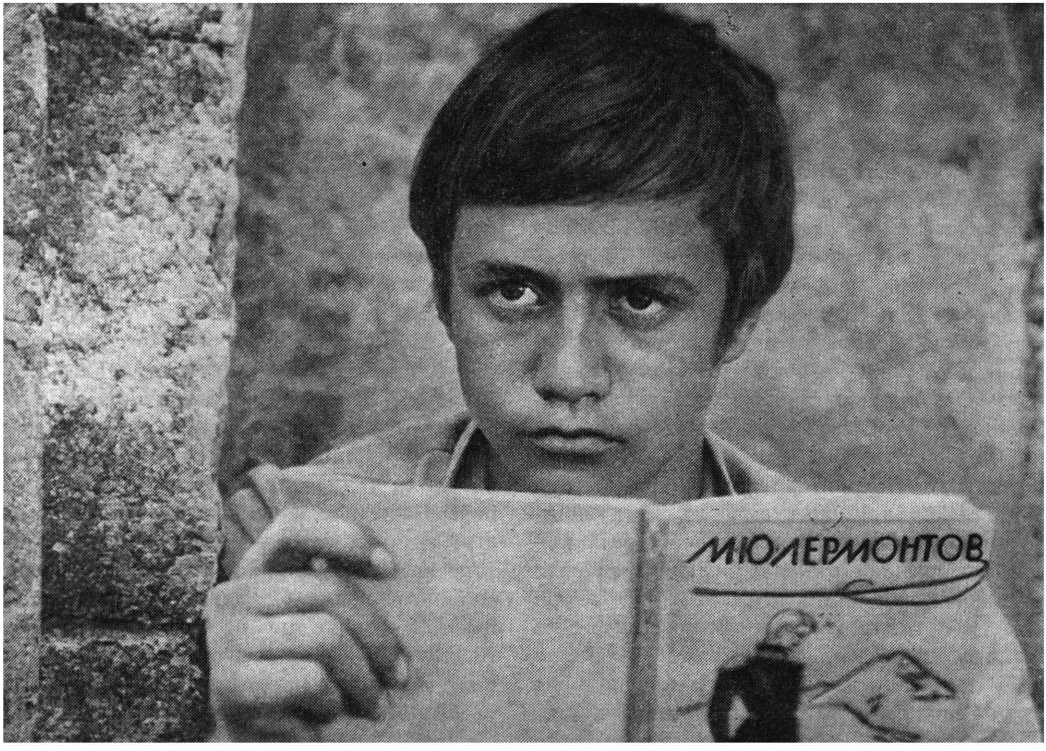
стенькое. За окном утренние сумерки. Тот час, когда ночная тишина сменяется предутренним беспокойством природы, поднимается ветер, вся листва выходит из сонного оцепенения и начинает трепетать под его порывами. За окном мятущаяся стихия многолиственных кустов. Но само окно — это не окно в комнате, где еще спит главный герой фильма Митя Лопухин (Б. Токарев),— это как бы рама, существующая отдельно от всего и предваряющая реальный мир раннего летнего часа. И это «встроенное» в природу окно, ее паспарту и ее граница, разрушает жизненную достоверность кадра. Авторская воля художника (как и стакан на скатерти!), авторский произвол устремлены на создание особого мира. Крепки ли его связи, его законы — зависит от такой суммы слагаемых признаков, что выносить какую-либо оценку этой новой рукотворной действительности было бы преждевременно. Сначала нужно установить, каким это целям служит.

Сто дней после детства

Природа за окном содержит в себе сгущенное ощущение тревоги и близкой грозы. На фоне смятенных кустов идут титры. Митя во сне беспокойно ворочается. В такой символико-однозначной увертюре проступает главная тема будущего фильма. Тема перелома. Перелома в душевном равновесии бывшего ученика восьмого класса и будущего ученика девятого, у которого между этими временны́ми порогами сто дней лагерной жизни. И эти сто дней оказываются ста днями после детства. Но детство кончилось не потому, что подоспело время взрослеть, а потому, что Митю Лопухина настигла любовь. Это та самая первая любовь, которую потом вспоминаешь всю жизнь, и это та любовь, которая приходит как удар, как ослепление и забирает тебя всего без остатка. Почему-то первая любовь не проходит сама по себе. Она кончается всегда драматически. И эта первая боль первой любви имеет в сердце самую долгую память и ревностно оберегается от последующих жизненных наслоений. И хотя ни в прологе, ни в эпилоге фильма, нигде ни открыто, ни обиняком не сказано, что это ретроспекция, воссоздание прошлого, но история, разыгрываемая на наших глазах, из тех, которые не только потом непременно входят в разряд самых осязаемых воспоминаний, но и тогда, в реальном своем времени, еще «происходя», словно застывают в каждом своем мгновении, чтобы потом откристаллизоваться в ряд моментальных фотографий, живых картинок. Происходящее с героем так существенно, что он уже лишен безмятежной забывчивости детства. Кроме того, эта история не именно Мити Лопухина, а история самой любви, она о том, как бывает, когда—первая любовь, и с этим связано зрительское включение собственной памяти. Поэтому флер воспоминания лежит на всем. Он-то и обусловливает и образную структуру фильма, и его поэтику, и построение кадра.

Условие воспоминания оправдывает сотворение несколько условной действительности, как бы удаленной от реального течения жизни. Это не столько воспроизведение, сколько пересоздание ее. И как в воспоминании все лишнее уходит, остается одна суть, один смысл.

Фильм «Сто дней после детства» мог быть просто летней историей с юношеской любовью, как одной из составляющих общую картину жизни пионерского лагеря, но авторы А. Александров и С. Соловьев поставили себе иную задачу — их интересует чувство, движение чувства, стихия чувства. «Мир души торжествует победу над внешним миром», как некогда сказал философ. «Здравомысленной» прозаичности существования противопоставлены самоценность отдельной личности, отобранность, отцеженность поэтической материи, в которой выделение и обнажение чувства способствует наиболее полному раскрытию драматического содержания. Главное внимание уделяется не объекту, а субъекту, не обстоятельствам жизни, а сокровенной жизни сердца. Ритм переживания и есть ритм жизни. А сверхзадача режиссера состоит в том, чтобы сгустить переживаемое до такой степени плотности, когда каждый кадр, набухший набираю-



«Сто дней после детства». Митя Лопухин — Б. Токарев

щим силы чувством, готов взорваться и потрясти застывший в видимой устойчивости окружающий мир.

Наверное, следует оговорить, что в фильме для Соловьева основным предметом изображения является не Митя Лопухин — носитель этой охватившей все его существо страсти, не противоречия его напряженной духовной жизни (хотя, конечно, и для этого отведено место), а эта его любовь, сама любовь, ее течение. Не характерологическое освещение любви в рамках заданной личности, а обобщенное, даже абсолютизированное чувство, движение которого связано с типическим развитием всякого драматического построения.

И замысел и его воплощение объединены одним стремлением — кратчайшим путем выразить мучительную тему неразделенной любви. Он любит ее — Лену Ерголину (Г. Друбич), а она выбрала другого. Вместе с любовью к Мите приходит и ненависть. Но для обоюдной вражды и тем самым смещения области конфликта, переноса его в традиционное поле драматических событий, противнику Мити и счастливому избраннику Лены не хватает собственного чувства. И конфликт остается в прежнем русле: он — она. И этот конфликт не терпит ничего добавочного, постороннего.

Но не только единство действия соблюдено в этом фильме. Знаменитая триада — единство времени, места и действия,— проверенная веками в достижении наиболее интенсивного развертывания драматического

содержания, соблюдена здесь полностью и очень последовательно.

Единство места — пионерский лагерь «Лесной остров». Название символично — это действительно остров, ведь авторы фильма как бы вычленяют из многообразия реального мира мир чувств. Пространство рембрандтовских полотен называли «пространством переживания», то же можно отнести и к этому «лесному острову», самодостаточному своим «духовным натуральным хозяйством», сконцентрированному на переживании как основной ценности. Для Соловьева этот «лесной остров» интересен, как лаборатория исследования чувства, и проникновение в ее «вакуум» посторонней чувству реалии может разрушить чистоту «опыта». Вот чем оправдан в данном случае прием территориального ограничения места действия. Фильм выводит частную историю из категории частных — в предлагаемой модели, как в капле воды, отражается привычный нам мир человеческих отношений. «Сто дней после детства» не претендуют на космический размах, но можно с уверенностью сказать — это не конкретная история Мити Лопухина, это история про то, что так или иначе было в жизни каждого человека. И хотя выбран только один ее аспект — первая любовь,— духовная сопричастность героев фильма своему времени, миру большой жизни несомненна. И, наверное, именно с этим связана узнаваемость Митиной истории. Но, может быть, дело еще и в том, что здесь типическое скорее содержится не в образе главного героя, а в образе развития чувства.

Единство времени — сто дней. Как известно, законы классицизма предписывали канонической драме — один день. Но увеличение в сто раз в данном случае не опровергает выполненное условие — единство времени. Главное в нем то, что действие заключено во временны́е границы начала и конца. И это тоже служит решению общей задачи — обычное, существующее в строгой протяженности время преобразовывается во «время переживания».

Такое прокрустово ложе драматургического строя помогает сдержать ренессансную откровенность прямо выраженных чувств, прямо направленной речи в жесткой сосредоточенности лапидарной выжимки. Этому способствует и разделение фильма на главы, когда поэтическое событие главы выносится в заголовок. И, видимо, чтобы понять, как раскатывается фильм по этим узловым сплетениям внутренних связей и притяжений, нужно следовать по уже размеченному, сдирижированному рукою автора плану экранной жизни. Итак, глава первая.

Кто есть кто?

Эта глава выполняет функцию развернутого списка действующих лиц, в котором, кроме обычных имен, даются краткие характеристики. Роль толкователя отведена комическому персонажу, близорукому маленькому радисту, который из своей радиорубки разглядывает в бинокль старший отряд — так знакомится со своими будущими подопечными вожатый, скульптор по профессии, Сергей (С. Шакуров). Он еще совсем молодой человек, готовый сеять «разумное, доброе, вечное», что он и делает, вводя ребят в мир искусства. Закрепление знака-образа за второстепенным героем выражается в том, что на протяжении всего фильма между членами этого коллектива отношения только намечены, они не имеют самостоятельного развития, никак не разрешаются между собой. Их функция служебная, взаимоотношения второстепенных лиц с главным героем подчинены выявлению Митиного чувства.

А то, что касается образа жизни в лагере — пионерские собрания, лагерная администрация и т. д.,— то это буквально знаки-символы, перенесенные сюда из других «лагерных» фильмов. И сделано это намеренно.

В этом фильме нет равноправия отдельных голосов и нет присущей современному развитию искусства равнозначности слагаемых элементов. Все, кроме центральной линии, только намечено. Даже об отношениях Лены с Глебом (это ее выбор) мы можем только догадываться. Мы постоянно видим их вместе, но ни разу не подключаемся к их разговорам,

их объяснениям. Их истории, их история «ста дней» остаются для нас тайной. И даже лидерство Глеба Лунева (Ю. Агилин) не понимается из отношений ребят, оно только заявлено. Про Глеба маленький радист говорит: «безукоризненный ум», в этом оценка его положения среди ребят, и на этом кончается экспозиция его образа, не получая дальнейшего развития.

Про Лену говорится, что она «чрезвычайно образованная девица, читает на трех языках и ничего ей не нравится». Но безусловно наше представление об образе складывается скорее из увиденного, чем из сказанного. Лену мы первый раз видим с французской книжкой в руке, в венке из полевых цветов, вполоборота. Она оборачивается как бы на наш зов. Ее лицо — вопрос. О чем? Может быть, о том, что она знает, что она прекрасна? Но она не знает, что дальше? Выражение лица ее никогда не меняется, в нем постоянное удивление, которое, кажется, она вынесла из XIX века, со старинных (обязательно овальных) миниатюр. Припухшие щеки и губы, глаза, как раньше говорили, влажные, но не блестящие, медленный поворот головы. На малоподвижном лице не видно никакой игры чувства. Ее всегда чуть приподнятые брови словно выражают недоумение: «почему я здесь?» И действительно, где ей еще быть, как не на картинах старых мастеров: ее лицо — вечная миниатюра — совершенство и странное томительное недоумение.

Впервые Лена появляется на фоне голубого, зеленого, белого — это первые цвета раннего лета, но у нее в венке два красных фригийских василька, незаконные пришельцы из августовского разнотравья. Вообще во всем фильме это единственный красный цвет, который принадлежит только ей. Он и выделяет Ерголину из общей группы.

Но из этой группы выделяется само по себе и еще одно лицо. Ее «наперсницы» (комментарий радиста) — Сони Загремухиной (И. Малышева). Что-то у нее на фоне Ерголиной слишком живое и переменчивое выражение глаз. Но ее партия еще далеко впереди, пока она только «наперсница».

Белый камень (июнь)

А что же Митя? Кто он? Из заявки мы про Митю ничего не узнаем. «Духарной малый» и нарисованные углем усы — это вполне безличная характеристика. Таких тысячи. Но его никоим образом нельзя назвать обобщением типических черт современника. Он не типичный герой современного дня, он и для нас и для себя еще чистая бумага, белый камень, в котором не проснулась душа. Но «боги дремлют в глубине мраморных плит»,— цитирует Микеланджело Сергей. Сергей играет роль как бы от автора и чуть-чуть режиссирует жизнь. И не случайно его первое обращение к Мите — одним из ранних стихотворений Лермонтова. Никто в детстве так не поражает, как Лермонтов-подросток, романтик и певец жизни духа. Он словно один из нас, он открывает миру и себе первые истины. И его юношеский гений вот уже полтора века зароняет в юношеском сердце искру прекрасного, с чего и начинается настоящая любовь к литературе, к искусству.

Солнечный удар

Любовь настигла Митю вместе с солнечным ударом. Последнее, что он увидел перед тем, как в обмороке упасть на раскаленный песок,—Лена Ерголина, заплетающая косу на мостках купальни.

«Я же ее тысячу лет знаю»,— удивляется Митя. А дальше провал в сознании. Но когда он приходит в себя, удивление остается. Жара кончилась, предметы перестают плавать в солнечном мареве. Дрожащее зеркало воздуха не преображает больше теневую воду, спускающиеся к самой реке длинные ивовые ветки, нагретые деревянные доски старой купальни. Этого больше и не нужно, потому что Митя успел за какую-то долю секунды вдруг все это у в и д е т ь. Он прозрел. Раньше для него «ива» была просто ивой — деревом, с которого, например, можно прыгать в воду, а на молодом ивовом пруте можно перочинным ножичком вырезать искуснейшие узоры. И вот теперь и ива, и темная тяжелая вода,

и солнечный свет, и Лена Ерголина открылись ему в своей пронзительной красоте и в своей силе. И это была его любовь.

Душа, которая дремала в нем, пробудилась, приобрела свой голос. С Митей произошел тот самый, заявленный в увертюре, перелом — открытое окно впустило в себя не пейзаж, не картинку, а самое высшее знание мира — знание, равное любви. И хотя Митя ничего еще не понял, у него все впереди, но он уже готов принимать истинные ценности в их подлинном смысле и подлинном выражении.

Улыбка в сумерках

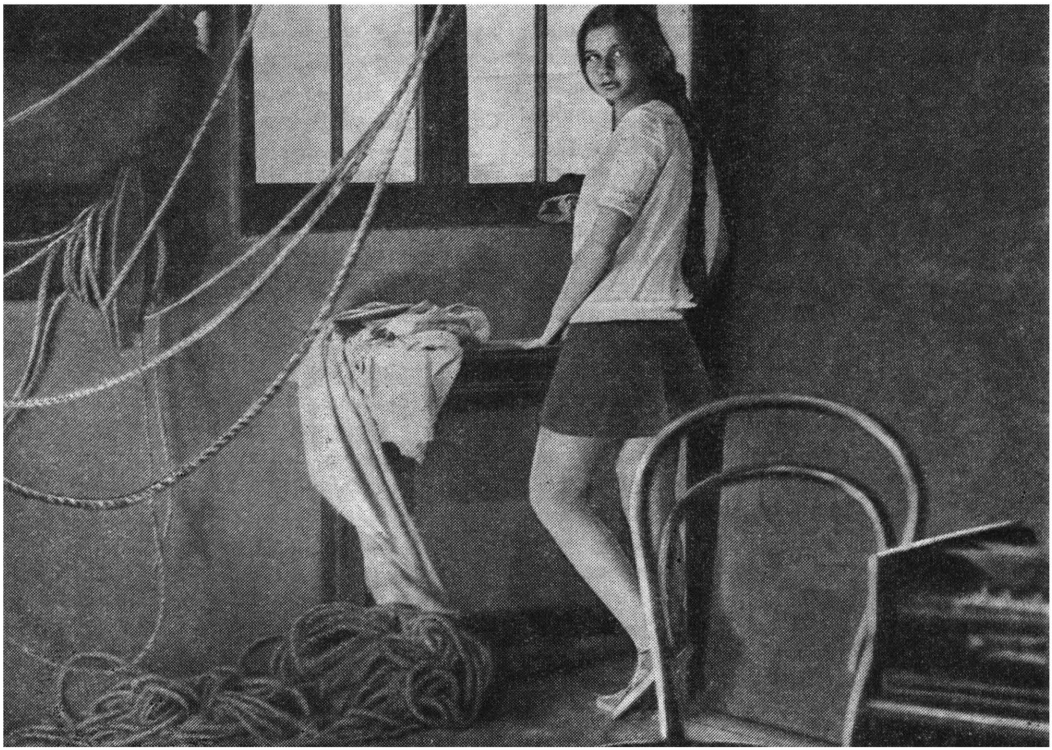
Сумерки. Отряд сидит на танцплощадке и смотрит на экран, на который спроецирована «Джоконда» Леонардо да Винчи. Сережа говорит: «Тайна ее улыбки сродни великой тайне самой природы... Однажды, это случается обыкновенно внезапно, ты вот так вдруг увидишь и реку, и деревья, и девушку, и то, как она улыбается. Кажется, что ты и раньше все это видел тысячу раз, но в этот раз вдруг остолбенел внезапно пораженный, как невообразимо прекрасны и эта девушка, и эти деревья, и то, как она улыбается. Это обыкновенно означает, что тебя настигла любовь».

Лицо «Джоконды».

Ерголина и Лунев сидят рядом. Лопухин оборачивается к ним:

Л у н е в. Тебе чего, Лопух?

Л о п у х и н. Ничего.



«Сто дней после детства». Лена Ерголина — Г. Друбич

Сережа только подвел итог. Все уже «случилось» — и река, и деревья, и девушка. Сережа только соотнес конкретное событие, случившееся с Митей, с великими откровениями искусства, он только прояснил не выражаемое на детском языке, не вычленяемое с помощью обычной логики текущего дня, только перевел событие «солнечного удара» в категорию одного из вечных законов жизни — постижения любви.

Митя, оказывается, не одинок, его история стара, как мир. И на это в фильме есть ссылки, сноски, цитаты, взятые из мира искусства. Именно в искусстве Митя может найти подкрепление своим чувствам, толкование происшедшего, аналогии, отражения, комментарии. Искусство приходит ему на помощь. Митя учится по его учебнику, черпает в нем нужные ему ответы. Теперь Митина жизнь, включившая в себя поразившее его чувство, нерасторжимо связана с искусством, ведь его двигательной силой всегда была любовь. Микеланджело, Леонардо, Лермонтов, на которого, как выясняется, Митя «чертовски похож», становятся его путеводителями. Их голоса в поле Митиного духовного пространства сначала звучат робко, осторожно, как короткие музыкальные фразы, но к концу они начинают получать самостоятельное развитие и практически уравниваются с темой собственного голоса главного героя. И эти вечные голоса вечных гениев и голос Митиной первой любви словно отражаются друг в друге, смотрятся друг в друга и — объединенные — составляют мощную волну энергетического напряжения, которая, раскатываясь, захватывает в плен и зрителя.

Самоценное значение в поэтике фильма получает еще один компонент — форма изображения эмоций. Это не эстетическая абстракция и не так называемая «внешняя оболочка содержания». Это некоторый сгусток «созданного», вырастающий из глубин заданного, который призван постоянно поддерживать эту разлитость искусства и любовного знания по всему видимому и попадающему в кадр миру. Наверное, поэтому мир в кадре не перестает быть таким, каким его увидел Митя в момент солнечного удара. Это не подражательная, а преображенная реальность, где нет ничего случайного, не отобранного, где нет ни безобра́зного, ни безо́бразного. Напротив, все усилено прекрасно и усилено образно.

Вот, например, проходная необязательная сцена. Митя у врача после обморока. Но это не обычный медицинский кабинет. В комнате две круглые колонны, сводчатые потолки, расписанная в стиле романтиков «Бури и натиска» стена, странные предметы на столе, предмет к предмету, и все это, заведомо не для обиходного употребления, поставлено, составлено, как в натюрмортах. И цвет, как на картинах старых мастеров, насыщенный темно-зеленый, темно-коричневый, черно-белый, и что-то выхватывающий солнечный свет из высоких окон.

Вообще в фильме на фоне такой узнаваемой природы среднерусской полосы то здесь, то там встречаются инкрустированные столики, пианолы красного дерева, букеты полевых цветов, так и просящиеся в легкие акварели прошлого века. Дело в том, что лагерный «остров» расположен в бывшей дворянской усадьбе, со старинным парком, с домашним деревянным театром XVIII века, с маленькой тихой купальней, запруживающей извилистую и заросшую ивняком речку.

Что это — Борисов-Мусатов? И может быть, Лена на фоне длинных, колеблющихся от ветра ивовых плетей, спускающихся к самой воде, одна из его героинь? Но вот она у окна, вокруг сгущенная темнота театральных кулис, какие-то золотые рамы, задник, писанный итальянским мастером, «болгарином по происхождению», протянутые веревки, смутные очертания предметов, все тонет в глухой непроявленности, и только столб оконного света, как обрыв с животворящим кружением солнечной взвеси, направлен на ее лицо, на ее поворот головы. И это, кажется, уже Вермеер. И режиссер и оператор (Л. Калашников) прекрасно понимают, какие залежи эмоциональной выразительности таятся в световоздушной среде.

Следуя законам старой портретной живо-

писи и все время как бы создавая мимолетные портреты, они знают, как избежать впечатления картинности, то есть застывшего и неподвижного слепка с жизни.

Еще одно окно — хранительницы усадьбы, к которой обращается Митя, чтобы посмотреть в словаре Брокгауза и Ефрона, что такое мизантроп (так обозвал его Глеб). Окно — одно светящееся пятно, все остальное утопает во мгле, поистине «лежит ночная мгла», и по контрасту с ней особенно резко выступают выделенное светом лицо и часть фигуры Мити. И хотя источник света, как например, и на рембрандтовских полотнах, может быть и невидимым, но границей светотени всегда является граница эмоциональной напряженности, связанная с сущностным эпицентром.

А в групповых сценах утопленные в тени и поглощенные ею и потому мало различимые персонажи существуют замкнуто, изолированно, пребывают каждый в своей внутренней сосредоточенности. Тем ярче и ж и в е е выделенный не только сутью происходящего, но и направленным светом, главный образ. Если в общем говорить о пластике героев фильма, этих моделей «кинематографических портретов», то она тоже скорее лишена внешнего действия, скорее статична. И гамма цветов, то коричнево-бурая, цвета старинных гравюр, то светло-зеленая и голубая, то сумрачная, как у барбизонцев, тоже почти всегда имеет точный адрес. Сколько законов построения реальности можно вывести из этих кадров, сколько великих имен может угадываться то ли за сменой цвета, то ли за ракурсом, то ли за переходом прозрачной светотени! Но все это только общие законы, которыми авторы фильма, к счастью, не пренебрегли. В плагиате и в сутяжном стремлении оговорить свой приоритет их не упрекнешь, потому что на всем даже очень узнаваемом, даже очень адресуемом лежит безусловная печать самого высокого одностилья, однотональности.

Идет собрание. Сцена танцверанды в форме ракушки. Тут же темный рояль, венские стулья, и на всем густая тень, отбрасываемая полукругом задней стены, в которой открытая дверь, а за ней солнечный бушующий мир, живая жизнь, независимая от этой, на переднем плане. И дверь эта как бы выход в другое пространство, так бывало и у итальянцев — раскрытое окно, планы дальних пейзажей. С одним отличием: планов в фильме нет, нигде нет.

Вот еще пример — Митя и Соня в лодке. А через дверцы купальни (опять как в раме) — близкий кусок речной жизни, выход в другое пространство, в котором нет самостоятельной глубины, там еще одна картина, сопряженная с первой. Это связано с тем, что в фильме нигде, ни разу нет линии горизонта, потому что нет и не может быть удаленности. Все сближено до такой степени, что любое продление пространства, будь то времени, места или действия, ведет к нарушению главных опорных установок — предельной сжатости, спрессованности поэтической материи, сведению разнонаправленных двигательных сил в один фокус, в одно нерасцепляемое событие.

Мизантроп (июль)

Итак, Глеб назвал Митю мизантропом. За что же?

До начала всего, до «солнечного удара» мы видели Митю только среди всех, он выделялся исключительно как «духарной малый», не более того. Но вот произошел перелом, и Митя уже несет на себе крест отверженности любовью, это особый тип одиночества. Одержимость своей «правдой» — своей любовью — отторгает Митю от всех, потому что ее нельзя ни с кем разделить.

Полуразрушенные ворота усадебного въезда, за ними пустое поле. Митя сидит в нише с «Героем нашего времени». Подвижные ветреные тени перебирают бузинные кусты, и над всем какая-то отравленная стойкость солнечного дня — разгар лета. Смещение «поэзии и правды». Митя читает: «Вернер был худ и слаб, как ребенок, одна нога у него была короче другой... Женщины обыкновенно влюбляются в таких людей до безумия». Выходит, значит избранность связана с ка-

кой-то странностью, непохожестью на всех, вплоть до физического изъяна?

Рассвет, то же самое поле, только за воротами выкошенная мокрая трава, невдалеке лошадь, слабый костер и опять ветер. (Тема ветра в фильме — тема смятения и нарастающего ожидания.) Митя гипсует здоровую ногу. Глупо? Конечно. Но, может быть, так похоже на «осеннюю птицу подранка»? И может, тогда..? Но и тогда, и даже тогда, когда про него Сережа скажет: «Ты стал похож на лорда Байрона»,— ничего в Ленином выборе не изменится. Она его только пожалеет, когда все будут вечером танцевать (и она опять с Глебом!), а Митя будет стоять поодаль: «Скучаешь, верно, бедненький».— «Отчего же, каждый веселится в меру своих умственных способностей». Вот на это Глеб и взорвется — «мизантроп». С точки зрения обычной житейской логики все поведение Мити и вырывающиеся наружу переживания — крайне эксцентричны и неуместны. Говорят, от любви глупеют. Во всяком случае, все невпопад: то выспренно, то жалко, то грубо. На ногах словно пудовые оковы — свободная жизнь кончилась, все связано с предметом любви, и поэтому Митя не может больше разделить ни общую радость, ни общее веселье. Он индивидуалист, лорд Байрон. Все вместе — он один. «...Митя вдруг с ужасом понял, как дорого он дал бы за то, чтобы быть сейчас там», среди всех. Но это сейчас невозможно, пути назад нет и «кошмар навалился еще плотнее». Любовь неразделенная — это кошмар, катастрофа. Человек как бы постоянно на пороге, и не вернуться и не шагнуть в новую жизнь. И эта неприкаянность души раздирающа.

«Маскарад»

В старом театре решили играть «Маскарад». Коллектив — на «острове»— уже сам по себе театрализован, театральная стихия ему родственна. Остается только определить, «кто есть кто?» Как выясняется, для всех очевидно, что Нина — Лена Ерголина, Арбенин — Глеб Лунев, князь Звездич — Митя Лопухин. Социологический эксперимент на распределение ролей по жизни превзошел себя. Все завидно единодушны в своих представлениях друг о друге. Но верно ли распорядилась сама жизнь? Не поменяла ли она своих «героев» местами? Жизнь, бывает, путает куда больше, чем искусство, призванное наводить порядок в ее порой несправедливой и жестокой расстановке. И оказывается, что для Мити князь Звездич «болван», потому что «он про себя твердо знает, что он самый умный, самый красивый, самый обворожительный мужчина на свете», а, по убеждению Глеба, Арбенин «лукавит», плетя «такие несуразности»:

Все, что осталось мне от жизни, это ты:
Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...
Я человек: пока они мои,
Без них нет у меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья:

В чем же ошибка? Наверное, в том, что и Глеб и князь Звездич из породы людей «очень удачливых и оттого веселых, таким прекрасно живется на свете, их все любят». А и Митя и Арбенин сами «жутко любят, до смерти». Действительность нуждалась в некоторой корректировке, в перемене ролей, и теперь «Маскарад» Мите просто необходим, как повод, чтобы выразить свои чувства, как место, где их могут услышать другие. А скрывать в себе эту распирающую его любовь у Мити больше нет сил. Архаические — «ужель», возвышенная приподнятость стиля — «о, нет!», чужой стихотворный язык становится для Мити естественной потребностью души. И Митя читает стихотворный текст об измене, коварстве, о страданиях любви так просто и так тихо. Он не кричит, не машет руками, не встает в позы, потому что он знает, о чем он говорит.

И теперь уже «событие» искусства не идет по пятам за развитием Митиного чувства, оно входит в него реально происходящим событием в настоящем времени. Оно может даже предварять аналогичное событие в истории Митиной любви. Например, в фильме два признания, первое арбенинское, второе собственно Митино. Но это просто две разные временные формы одного и того же, прием дубляжа, как средство усиления кульминации,

Бессонница (середина лета)

Эта глава посвящена неудавшейся мести Мити Лопухина. Она начинается бессонницей — Митя готовится к предстоящему «поединку» (руководством ему служит сцена перед дуэлью Печорина), но проходит день, и Митя, когда ему Сергей говорит: «Иди спать»,— спрашивает: «А как же теперь спать?»

Днем ездили на капусту, и Глеб, председатель отряда, ради консервированного компота из вишен, полагавшегося как награда победившему отряду, что-то там схимичил при подсчете. Это было при Мите, но он ему ничего не сказал с глазу на глаз, а вот когда вернулись и компот, прекрасный, сияющий (вот, оказывается, еще раз красный цвет), внесли на подносах в столовую, Митя заявил во всеуслышание, что «ворованного компота не пьет», и выплеснул содержимое своего стакана Глебу в лицо. Драки не было, здесь не было, она еще разразится вместе с неожиданным ливнем, а пока — Митя объявлен «сумасшедшим», он словно зачумленный, никем не понятый и всеми отверженный, один в стороне. И теперь уже Сергей берется растолковать ему смысл происшедшего. Ведь Митя свято верит, что он борец за правду — ревность легко обманывает успокоенную совесть. «Твоя правда стала стоить копейку»,— говорит Сережа. Если правда открывается миру только тогда, когда она может принести личную выгоду, ее стоимость обесценивается, и это для Мити еще один удар и еще один урок, на этот раз честности. «А как же теперь спать?»

«Подвижные игры на воздухе»

А всем весело. «Игры!» С завязанными глазами кормят манной кашей друг друга, носят на головах блюдца с яблоками, прыгают в мешках. Вечер аттракционов. Эти «подвижные игры» проникнуты «маскарадным» мироощущением, порожденным в фильме темой «маскарада». Фарсовая фантасмагория, ряженые, маски, шумное веселье, и рядом с этим первые слезы Мити. Трагикомическое с самого начала заявлено в фильме, но здесь оно получает наивысшее свое звучание. Трагическое и комическое содержание жизни переплетаются, и однозначный смысл конфликта доводят до такой степени обобщения, до такой полноголосой откровенности, что эффект зрительского сопереживания, зрительского потрясения достигнут.

Неожиданный ливень (август)

Глеб Мите не противник. Здесь нет тезы и антитезы. Ненависть наталкивается на пустоту. Лунев не может ничего противопоставить Митиной ненависти, он ее лишен, потому что лишен и любви. Для него Митя «враль», которому «нравится врать про какие-то невиданные чувства, которых на свете не было и нет». И хотя драка между ними все же происходит (открытое пространство, уже сильно выжженное поле, но в кадре только они двое и покрывающий все на свете и их тоже, шумный августовский ливень), она кончается сама собой — ведь Глебу ничего от Мити не нужно, потому что он ко всему безразличен, и даже когда выяснилось, что не он должен быть главным героем «Маскарада», Глеб беззлобно предложил Мите: «Давай махнемся, без обид». Да, дуэли не получилось, один «стрелял» в воздух, и как только Митя это понимает, он останавливается в своем бессильном яростном гневе. И эта линия Митя — Глеб угасает, потому что в ней нет источника движения, она перестает фонтанировать, так ничем и не кончившись, оборвавшись на Митином прозрении — нельзя оттянуть любовную боль, ища ей выход в «святой» вражде.

Сколько уже уроков получил Митя! Но главный ему еще предстоит.

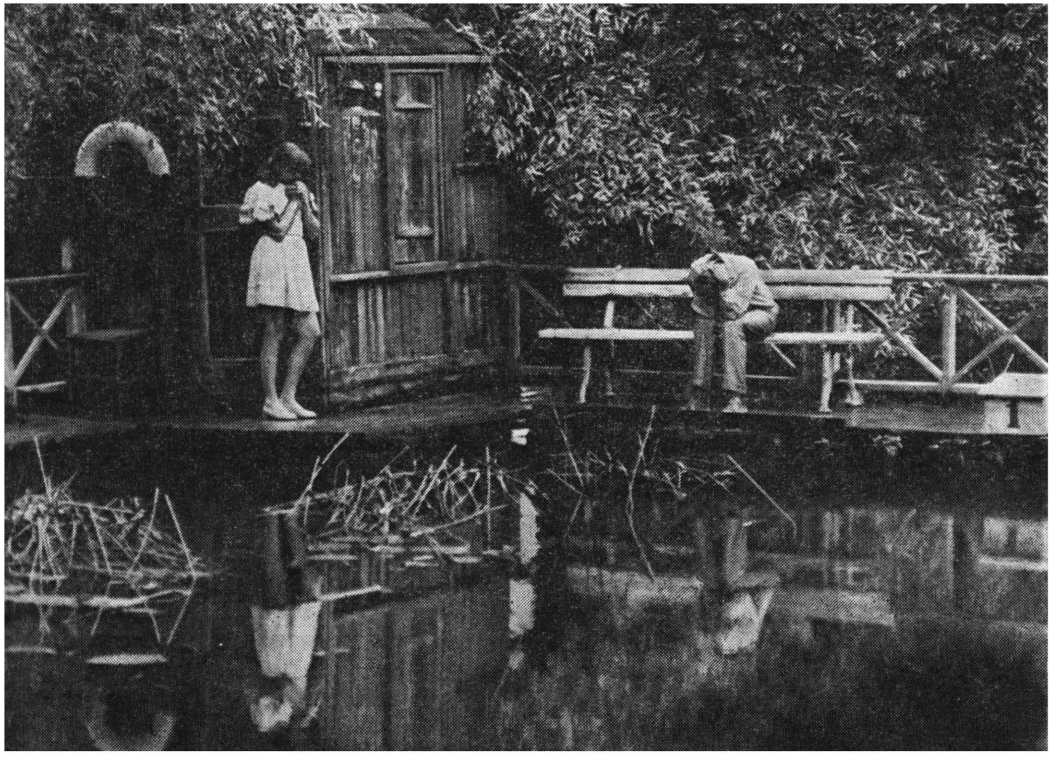
Воспитание чувства

Динамика фильма сопряжена не с сюжетным ходом, а с сущностным. Движение чувства началось с нуля, с отправной точки, и вот оно уже на пороге, в своем апогее. Время кризиса не оглядывается на биографическое

время, переживаемое в безопасном удалении от заминированных пространств внутренней духовной жизни. Оно мобилизует все подводные и в обычном освещении невидимые глазу токи притяжения и отталкивания. И Митя словно призван изобличить и разрушить это стремление к стабильности во что бы то ни стало. Все взрывается под его рукой. Принимает даже формы скандала. Но ведь, как известно, гармония лежит вне драмы, она может составлять лишь отправной момент в ее развитии (первое знакомство с отрядом на фоне безмятежной светло-зеленой листвы раннего лета, групповые мизансцены, как на картинах Ватто, медленное течение равновесной и ничем не потревоженной жизни), а потом любая гармония будет только насильственной. Все обнажено. Обычные нормы поведения, правила приличия не сковывают выражение действия, они разрушены, потому что непригодны здесь ни для чего. Годится только прямо направленная речь.

«Лена, я хотел бы тебе сказать о многом, о чем все время молчал. А лето уже кончается и времени остается совсем мало, и молчать дальше нельзя. Ты и сама видишь, как увядает трава и желтые листья попадаются на деревьях, потому что все на свете кончается. Я хотел бы тебе сказать обо всем именно здесь, пока лето не кончилось и в старом парке все еще шелестят деревья. И в их шорохе мне всегда слышится твой голос. И во всем, что окружает нас, я вижу только тебя одну. Лена, я очень прошу тебя прийти

«Сто дней после детства». Соня Загремухина — И. Малышева, Митя Лопухин — Б. Токарев



к пруду, на купальню. Туда, где я впервые увидел тебя. Говорю так, потому что никогда не видел тебя прежде. Не знал, хотя мы и учились в одном классе. Я жду тебя там сегодня ночью. Твой знакомый Дмитрий Л.»

Когда чувство не может больше сдерживаться в границах одной личности, когда настало ему время разлиться в окружающий его мир и заполнить собой все до основания, тогда и дворянская девушка в ночном чепце и с зажженной свечой, и четырнадцатилетний подросток из пионерского лагеря «Лесной остров» берутся за перо. И как обычно, за эпистолярным посланием следует объяснение— развязка.

Лена приходит ночью в купальню. Пальто накинуто на ночную рубашку, тапочки на босу ногу — первый раз ее лицо, созданное покоиться в тени венка, напряжено. Ей суждено произнести, что она любит другого — трудно выносить приговор, хотя она и знает, что невиновна. Но и Онегин был в то раннее утро на скамейке старого парка невиновен — он не любил еще, и Нина Арбенина была невиновна — она не изменила, и вот теперь Лена невиновна, потому что любит другого. Какие разные невиновности! Но любовь — всегда одна и та же.

Но и в самом фильме «Сто дней после детства» по закону великой любви получает особенное развитие еще одна партия, казавшаяся поначалу только намеченной. Это партия встречной любви Сони Загремухиной. Чувство к Мите, прорываясь на свет божий, тут же возвышает ее над остальными действующими лицами. В финале, куда стянуты все объяснения, она уравнивается по положению с главным героем фильма, потому что истинная любовь не знает иерархий, все на одном уровне, на одном рубеже, и все равны.

«Что же нам теперь делать, Митя?» — спрашивает Соня. Они сидят рядом на холодном осеннем песке, уже утро. Скоро начнется новый день, но как его начать, как жить дальше, они не знают. Ведь любовь и после разрушительного, страшного в своем беспощадном «нет» ответа не кончается. Но не кончаются и «уроки» искусства, не кончается «воспитание чувства». И хочется верить, что то, что сейчас Митя выговаривает, пока ему еще неизвестное, с чужих слов, станет его настоящим знанием одного из самых главных законов жизни — сохранения любви, сохранения живой памяти о ней.

«Ты знаешь, Соня, я думаю, что делать нам ничего не надо. Помнишь, Сережа рассказывал про «Джоконду». Ведь никому от нее ничего не надо, а надо смотреть на нее долго, запомнить ее всю и потом носить с собой целую жизнь, что бы там с тобой ни случилось. И тогда все будет хорошо.

— Что будет хорошо?

— Все. И нам ведь друг от друга ничего не надо. Ведь верно?

— Да.

— Давай и мы с тобой просто запомним это лето, просто запомним и все.

— Ладно, давай».

Следующая заключительная сцена по сценарию — Митя один в пустой палате, кровати с голыми сетками, матрацы свернуты в изголовьях. Прощание. И последний предполагаемый кадр — вереница автобусов на шоссе. Отъезд.

В фильме другой конец. В пустынном безоблачном небе летит змей, а внизу поле с высокой выгоревшей травой. Цветы уже отошли — осень, но ветра почти нет (кажется, это в первый раз), и змей летит медленно, а все — весь отряд, живописными группами разбросанный по этому холмистому полю — смотрят на него и молчат. Все перемешано. Лена не в паре с Глебом, Митя не один в стороне, а среди всех — уже отпала надобность разделять их по ролям. Все в застывших позах, словно играют в «живые картины».

Такое решение финала кажется более значительным. В сценарии очевидностью прощания главного героя со ста днями после детства эта история закольцовывается, имеет свое вполне очевидное и традиционное завершение.

В фильме заданность такой напрашивающейся обычной концовки разрушена. Застывшие позы, статичная пластика символизируют

остановленное мгновение («живую картинку»), наверное, потому, что это надо «просто запомнить». И притом, что в фильме нет шоссе, ведущего в другую жизнь, нет формального знака «выхода» в иное пространство и иное время, история «ста дней» не замыкается сама в себе, она продолжается, как продолжается пять веков улыбка «Джоконды», как продолжается первая любовь в воспоминании. Протяженность воспоминания существует вне реального контекста, сосуществует с настоящим временем. И самостоятельная жизнь воспоминания в личности зависит от того, насколько вечная история первой любви вечна.

●

А теперь вернемся к истокам — утолена ли наша потребность в воспроизведении на экране стихии высокого, облагораживающего душу чувства, убедительна ли созданная в картине «Сто дней после детства» модель прекрасного. Но чтобы окончательно установить это, надо еще выяснить, не входит ли жанр фильма в противоречие с материалом.

Гармоническое равновесие не должно нарушать конфликтности драматического содержания, но обязано присутствовать в драматургическом построении. И там, где строгое единство поэтической материи отклоняется от нее, впускает в себя чужеродные элементы, там фильм теряет чистоту и свободную легкость порыва. Это ниспадание идет по нескольким главным линиям. Во-первых, некоторые нарушения в логике развертываемых событий. Например, то, что Митя после истории с компотом, потерпев первое осмысленное им поражение, в стыке с этим потрясением, пишет любовное послание, кажется неоправданным. Такой схематизм невыстроенного ряда духовных событий оставляет пустоты, пробелы. Во-вторых, когда появляются какие-то оправдательно-разъяснительные моменты, нужные сюжету, но не сути происходящего, это не проясняющий авторский замысел комментарий, а тяжеловесное, натужное, загромождающее плавное течение фильма нефункциональное пространство. К счастью, таких неловкостей, таких помех на пути к созвучности всех компонентов мало.

Наверное, следует оговорить не только привходящие — время от времени — и вполне устранимые неточности, но и постоянные затруднения, порожденные спецификой жанра этого фильма. Для данной поэтической структуры более свойствен не диалог, а монолог, не воспроизведение житейского, открыто непроявленного разговора с массой посторонних подробностей, с многословием и прозаизмом, а выверенный, отжатый исповедальный монолог. Поэтому и легко герою говорить арбенинским языком, писать письмо в лучших традициях эпистолярного жанра — «твой знакомый Дмитрий Л.».

Кроме того, язык тяготеет к белому стиху, к ритмизованности, и, может быть, именно поэтому речь героев как бы немножко диссонирует с тем, что на экране, как бы не накладывается на изображение. Однако это только еле заметный сдвиг в каждом конкретном случае, потому что в общем решении авторам фильма удалось найти адекватное выражение происходящему действию.

Наверное, можно было бы и обойтись без этого перечисления срывов и неточностей, связанных с самой природой поэтики фильма, но в данном случае залог подлинной художественности именно в выдержанности стиля, в равнокачественном единообразии разных слагаемых.

Мы начали с вопроса, законны ли законы прекрасного, установленные в этом фильме, но и сейчас ответ кажется не менее сложным, чем в самом начале. Проще сказать— время покажет. Как оно «показывает», что тайна улыбки «Джоконды» неразъяснима, что юношеский гений Лермонтова не утрачивает свою непреходящую ценность. Время все выверяет. И если однажды в нашем сознании зародится неслучайная связь — коробки с фильмом «Сто дней после детства», девять частей, рядом с простым стаканом воды на красной бархатной скатерти, освещенные не солнечным светом, а светом творческого постижения реальности,— то это и будет означать, что мы этот фильм «просто запомнили».

К. Славин

Портрет Ивана Ивановича Иванова

«Иван Иванович Иванов»
Автор сценария В. Татенко. Режиссеры В. Татенко, Ю. Литвяков, Оператор Ю. Литвяков. «Казахфильм», 1975.

Он вернулся с войны без обеих ног. Кажется, сделал все, что было в его силах, для Родины, для народа: в страшную и суровую годину защитил, прикрыл своей грудью, сердцем, беззаветным солдатским мужеством родной Ленинград; сражался на легендарном Невском пятачке, терял товарищей, сам был почти смертельно ранен, но выжил, дождался светлого дня Победы. И, наверное, мог бы начать жить, не напрягаясь, делать посильное, живя в покое и в почете — на то были веские основания и самые что ни на есть уважительные причины.

Но здесь-то и начинается наша повесть о настоящем человеке хоть и мирных, однако же далеко неспокойных, совсем непростых и нелегких лет. Именно такими они были и для Ивана Ивановича Иванова, о котором рассказывают в своем фильме казахские кинодокументалисты. Иван Иванович Иванов по самому складу своей души всегда стремился к наполненной, трудной, активной жизни, рвался к ее переднему краю—а он проходил и по новым стройкам, и по колхозным полям, и по целинным просторам казахской земли.

В день всенародного праздника двадцатилетия освоения целинных и залежных земель, выступая в Алма-Ате, Леонид Ильич Брежнев с большой теплотой говорил о тех, кто прокладывал первые борозды — теперь уже воистину символические пути-дороги к новым целинным урожаям, кто отличился особой доблестью и энтузиазмом в жизни, в труде в малознакомом, еще не обжитом крае. И среди самых сильных, мужественных, стойких, глубоко почитаемых советским народом людей Генеральный секретарь ЦК КПСС назвал имя нашего героя.

«Не могу не сказать,— говорил товарищ Брежнев,— еще об одном патриоте целины — Иване Ивановиче Иванове. Он родился в Ленинграде. Во время войны девятнадцатилетним пареньком защищал родной город. Был тяжело ранен, потерял обе ноги. После длительного лечения приехал в Казахстан, сроднился с этим краем и уже более двадцати лет работает механизатором, и работает отлично. К его боевым наградам прибавились награды за трудовые подвиги на целинных землях — два ордена Ленина и Золотая Звезда Героя».

В кинозарисовке этого человека, сделанной авторами Ю. Литвяковым и В. Татенко, просматривается одна четко проведенная линия рассказа, словно бы отделяющая событийную канву вещи от ее психологической основы. Сюжетные повороты и мотивы фильма не столь уж остры и наглядны, а материал, надо сказать, предлагает немало кинематографически выразительных аспектов для обостренных и даже неожиданных решений, аналогий, обобщений. Но документалисты сознательно преодолели искушение привлечь и военную хронику, и кинолетопись целины, и документы блокадного Ленинграда, и масштабы целинных «миллиардов», хотя обо всем этом можно было сказать — образно и лаконично — и провести сквозь необыкновенную, действительно героическую и, конечно же, драматическую судьбу Иванова.

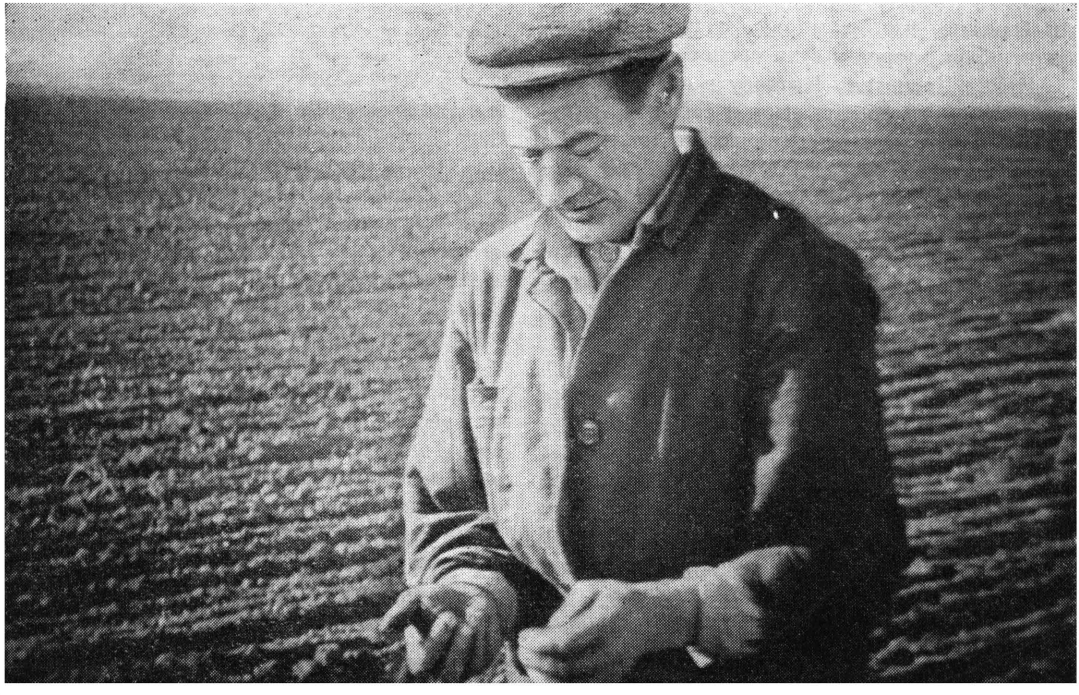
Но чувствуя, понимая особый душевный склад этого спокойного, даже несколько замедленного, неторопливого в рассуждениях и поступках человека, глубокую основательность его натуры, начисто свободной от какой-либо аффектации и внешней «реактивности», авторы выносят на первый план как раз то, что часто проходит мимо взора киноочеркиста, работающего с живым, реальным человеком. А именно — ритмический рисунок его поступков и поведения в кадре, максимально приближенный к тому, что свойственно человеку в самой действительности, тому, что

характерно для него на самом деле. И что внимательному, чуткому документалисту должно подсказать не только движение мысли, суть разговора, но и форму вещи, ее ритм.

И вот Иван Иванович Иванов — герой одноименного фильма — размышляет о себе, о самом главном в своей жизни, словно отвечая на собственный вопрос: мог ли я не работать? Нет, не мог, отвечает фильм. Ведь по всему характеру героя, возникающему из рассказа, чувствуется, что целина, трактор, комбайн и постигшая его на войне страшная беда — все это звенья одной цепи, одной жизненной судьбы: так в ней все естественно, так логично для его характера. И — с его точки зрения — закономерно и для войны и для мирной жизни, где нужно трудиться с той же отдачей душевных и физических сил и как раз там, где труднее всего, то есть, по сути, так же, как приходилось жить и в годину великих испытаний.

Конечно, Иванов всех этих фраз не произносит, но, вспоминая о том, с какой подкупающей простотой он говорит в кадре о вещах поистине эпической силы, причем всегда словно бы и не о себе, а о ком-то другом, не можешь не прийти к мысли, что красота и достоинство его слов и поступков как раз в этой удивительной обыкновенности, во всей ее неброской будничной скромности. Скромность же эта и простота — нравственные ценности, которые весят больше любых звонких тирад, в том числе и тех, что изредка, но все же проскальзывают в дикторском комментарии.

А в фильме между тем диктору в общем-то и делать особенно нечего. Сама картина ведет рассказ, напоминая собой киномонолог, зафиксированный на пленку: в звуке и изображении, в тактичной, мягкой, ненавойливой форме, с какой-то особенной сдер-



«Иван Иванович Иванов»

«Иван Иванович Иванов»

жанностью. Я бы даже сказал — совестливо и бережно, что, повторяю, точно соответствует облику героя и сути происходящего.

Ивану Ивановичу Иванову в его экранном разговоре помогают и люди и события. Внутренне напряжен, взволнован и тоже безыскусно прост рассказ его жены Евгении Егоровны о том, как они встретились, как полюбили друг друга. Какие в этом рассказе оттенки и подробности! О первой их встрече Евгения Егоровна, например, говорит: «Смотрю, раненый... сидит на коленках... Как полюбила его?.. Да просто пожалела»...

...Теперь, пожалуй, никого не удивишь людьми, разговаривающими со зрителем или между собой в том или другом сюжете документальной ленты, с телеэкрана, в кадрах кинохроники. Их как-то даже перестали замечать: раз человек на экране, значит должен высказаться. Но далеко не всегда разговор преодолевает первичную заданность авторской мысли, покоряя, захватывая своей спонтанностью, внезапным порывом, живым чувством, обжигая правдой. Об этом не раз говорилось, писалось, и все же, не боясь повториться, замечу, что ощущение присутствия кинокамеры, сковывающей человека, чаще всего возникает как раз тогда, когда человек, о котором рассказывает фильм, хочет высказать то, что от него ждут, и он пытается, и даже с самыми чистыми помыслами, во что бы то ни стало произнести нечто умное, возвышенное, а главное — «правильное». Но ведь в ином случае — человеку просто нечего сказать. Он внутренне не подготовлен к прямому и откровенному разговору «на аппарат», и — меркнет, пропадает, как личность, как фигура интересная для многих и многих других людей. Тогда «выручает» подсказка, схема, пропись, и возникает то, что в профессиональной среде называют «синхрон», «говорящие головы»...

Богатство чувств и жизненных красок, ощущение раскованности человека, говорящего в микрофон,— это, я думаю, приходит чаще всего вместе с исходной программой фильма, когда в ней заложен конфликтный

заряд. Когда у того, кого снимают «на звук», говорит сама душа,— столько в ней накопилось, наболело и сложного, и трудного, и радостного, и высокого, о чем нельзя не сказать, чего нельзя не выплеснуть в мир... Когда пережита драма, пройден нелегкий путь, сделан важный, решающий шаг. Когда, наконец, ты чувствуешь, что в этой драме, на этом пути в своем выборе человек принял ответственность и за себя и за других, рядом живущих, работающих или сражающихся людей.

Такими представляются мне Иван Иванович Иванов и Евгения Егоровна Иванова. Поэтому так взволнованно звучат эпизоды, где он снят с письмами от родственников и друзей погибших фронтовиков и от людей, прокладывающих свою дорогу в жизнь, людей подчас с трудными судьбами, трепетно ожидающих, что посоветует им Иван Иванович... Поэтому-то и встречи его — скорбные, молчаливые — с Пискаревским кладбищем и, в особенности, с Невским «пятачком» производят такое волнующее, скорбное и вместе с тем возвышенное впечатление, помогают нам лучше понять этого человека. А там, где буквально в одном и единственном на весь фильм кадре на глаза Иванова набегает слеза, с экрана читается нечто такое, что гораздо больше говорит о пережитом и прожитом Ивановым, чем об этом пережитом могут сообщить искусно сделанные дикторские фразы о «воине и землепашце», каковых, впрочем, как я уже сказал, не так много в фильме.

...Портрет получился, он запомнился. Он — живой. Но вот атмосфера, окружение совхозного механизатора Иванова, его друзья, товарищи, ученики выглядят гораздо бледнее, как-то невнятно. Оператор Ю. Литвяков, снимавший фильм, хорошо видит пейзаж, фактуру земли, машин; он может выразительно передать необъятность полей, высоту неба, белизну снега на черно-белом экране. Но репортажной культуры ему явно недостает. И даже такой выигрышный момент, как встреча Иванова с Маресьевым, выглядит на экране статичным, поставленным — совсем не в духе фильма.

И все же обаяние ленты, привлекательность главного героя да и весь мягкий, задушевный ее настрой свидетельствуют о несомненной удаче казахских документалистов. Перед нами живой наш современник, один из тех, кому Родина обязана своей победой, славой, мощью, тот самый Иван Иванович Иванов, на котором, по крылатому слову, земля держится.

А. Липков

Шаг в неизвестное

«Однажды мир узнал»
Авторы сценария Г. Шергова, Г. Кузнецов. Режиссер А. Монастырев. Оператор В. Абрамычев. ЦТ, 1975.

Признаюсь, писать эту рецензию было грустно. И совсем не потому, что фильм плох — напротив, считаю его удачей, хоть и не бесспорной, не безоговорочной. Грусть проистекает от причин, так сказать, второстепенных, к самому содержанию, вроде бы, отношения не имеющих.

Что скрывать, все мы привыкли романтизировать мир кино, его волшебную магию. Это нежное чувство переносится нами даже на недостатки, на технические несовершенства кинематографа. В скольких статьях, репортажах со съемок и вполне серьезных книгах авторы с любовью писали о стрекочущем звуке кинокамеры. Или, к примеру, о головоломном, кропотливейшем труде комбинаторов, чудом своей гениальной изобретательности способных переносить героя, снятого в пустом павильоне, в цветущие сады или на вершины гор. Сколько влюбленных слов сказано о волшебных ножницах монтажера, решительно отбрасывающих в корзину все излишнее для фильма, по крупицам, по клеточкам складывающих рожденное видением режиссера зрелище.

Но вот появляется фильм, самим фактом своего существования заявляющий, что все эти чудеса (или говоря более прозаически —

вся привычная кинотехнология) — совсем не лучший способ «делать кино». Что стрекотание съемочного аппарата — всего лишь вредный «фоновый шум»: удобнее и качественнее записывать фильм на бесшумно плывущую магнитофонную ленту. Что корзина монтажера—никому не нужная роскошь: можно монтировать, не теряя ни метра дорогой пленки, просто переводя магнитофонную видеозапись со многих лент на одну, чтобы потом уже «отснятую» пленку снова пустить в работу еще множество раз. Что все эти «блуждающие маски» и прочие комбинированные чудеса и труднодостижимые операторские эффекты, вроде соляризации, электроника делает с мгновенной скоростью, легко и дешево, так что они теперь доступны даже самым скромным малобюджетным картинам, в том числе и документальным.

Пока мы еще не в силах до конца осмыслить те изменения, которые принесет с собой новая техника, время покажет, станет ли видеокино повсеместной практикой. Но сейчас перед нами свершившийся факт: первый телевизионный фильм (именно фильм — не спектакль, не «шоу», не репортаж-хроника), снятый на магнитную пленку, показан по Центральному телевидению. И название фильма, как кажется, звучит символично: «Однажды мир узнал».

Конечно, то, что «однажды мир узнал» о возможности снимать фильм на магнитную пленку — событие, скорее всего, камерного, чисто профессионального масштаба. Оно заинтересует узкий круг кинематографистов, да и то многие наверняка постараются не очень обращать на него внимание: не бог весть какая революция, в конце концов. Продержимся как-нибудь на старой технике, обходились же ею прежде.

Но бывают события — и об одном из них рассказывает фильм «Однажды мир узнал»,— вызывающие мгновенный отклик у всех, всюду: завоевание полюсов Земли, первый полет в стратосферу, первый полет в космос, высадка на Луне.

Одно из подобных деяний совершил летчик Михаил Громов, проложивший воздушный путь из СССР в США через Северный полюс. О нем и ведут рассказ создатели фильма.

Чтобы быть безупречно точными до мелочей напомним, что на этом пути Громов был, не первым, а вторым. Что несколькими днями раньше над полюсом пролетел самолет Валерия Чкалова. Но и Громов в равной мере был первопроходцем — он так же, как и Чкалов, летел в неведомое.

Перелет через Северный полюс, беспосадочный маршрут СССР — США. Тогда весь мир был восхищен этим героическим рейсом. А сейчас?.. Сейчас авторы фильма приводят нас в международный аэропорт. Деловитая предотлетная суета, автобус с пассажирами подкатывает к трапу — воздушный лайнер готовится выполнить очередной рейс Москва—Нью-Йорк.

Журналист с микрофоном (эту роль взял на себя один из авторов сценария — Георгий Кузнецов) подходит к командиру корабля: «Который раз вы летите в Америку?» Тот даже и не пытается вспомнить. Запоминается первый рейс, второй, ну, пятый. А этот?.. Этот очередной. Самолеты Аэрофлота летают теперь из Москвы в Нью-Йорк девять раз в неделю. «За сколько дней летчики узнают о назначении в рейс?» Это, объясняет командир экипажа, значения не имеет. Хоть за день. Практически мы уже готовы, все данные есть, достаточно получить перед полетом метеосведения о погоде над трассой и — в путь.

Героика давно в прошлом. Сейчас будни. И для экипажа и для пассажиров. Все прозаично и просто: запасайся билетом, садись в мягкое кресло, полистывай себе газетку да поглядывай в иллюминатор — через десяток часов к той же самолетной дверце подкатят трап и ты спустишься уже на американскую землю.

Кто летит в этом сегодняшнем рейсе? Да вот хотя бы эта старушка с деревенским украинским говором, обрадованно объясняющая интервьюеру, что летит в Америку в «перший» раз, что там у нее сестра, с которой они не виделись шестьдесят лет. Трудности перелета? Что ж, долетим как-нибудь, люди ж летают.

И верно: самолет сейчас так же привычен, как прежде паровоз, а до него пролетка или телега. Садись, седок! Пошел, извозчик!

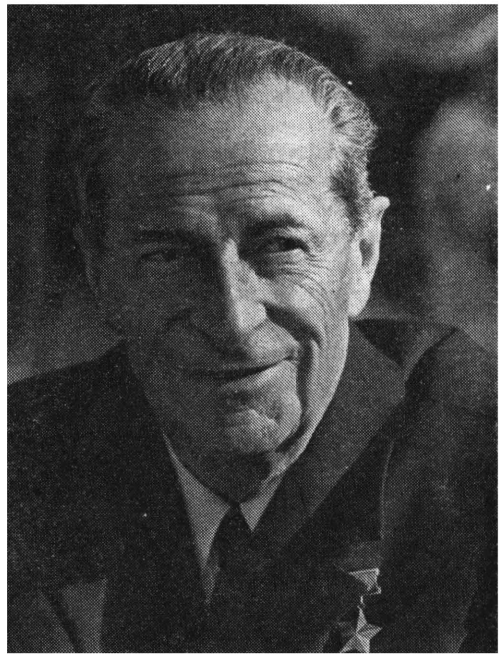
А кинохроника возвращает нас в прошлое, в 1937 год. Тогда для преодоления того же маршрута требовалась героическая, кропотливая подготовка. Приходилось чуть ли не до грамма рассчитывать допустимую загрузку, экономить на всем, обкусывать болты, отказываться от страховочных средств — от надувной лодки, ножей, даже соли, чтобы взять на борт лишний литр бензина. От этого зависела дальность полета.

И снова интервью с экипажем сегодняшнего лайнера, готовым к вылету в Америку. Вопросы, которые задает корреспондент, касаются вроде бы сугубо частных сторон дела: много ли самолетов встречается на пути в небе? Сколько турбин по международным правилам должно быть у самолета, выполняющего межконтинентальные рейсы? Какими антиобледенительными системами оснащен сегодняшний корабль? Но именно из этих простых вопросов и столь же простых, профессионально лаконичных ответов на них и вырисовывается цена героизма Громова и его экипажа.

Сегодня десятки самолетов на трассе. Сегодня, объясняет летчик Шапкин, всегда ощущаешь, что рядом есть друзья. Мы можем подсказать друг другу погоду, ветер, предупредить о сложных условиях, из которых уже вышли. Громов в небе был один. Сегодня корабли оснащены четырьмя турбинами. Случись неисправность с одной — в резерве остаются еще три. Громов летел на одном моторе.

Сегодня самолеты оснащены сложнейшими, мощными обогревательными системами, защищающими от обледенений. У Громова никаких антиобледенительных средств практически не было. Космонавт Георгий Береговой, с которым мы позже встретимся в фильме, скажет, что, по существу, сегодня проще слетать в космос, чем тогда в Америку. Даже не в Америку, а только до Северного полюса, до полпути Громова.

Каков же человек, совершивший этот легендарный перелет? Мы знакомимся с ним сегодняшним. Ему семьдесят шесть. Сухое, [illegible] лица...



«Однажды мир узнал»

изрезанное морщинами лицо, решительные складки-бугры у губ, резкие умные глаза. Аскетически спортивная фигура, высокий рост. В самом облике Громова — значительность, воля, жесткая твердость характера, страсть.

Позже он сам скажет с экрана: «Самолет... Его разгадать надо. Он родит страсть. А по натуре я был очень страстный человек. Хотя и очень сдержанный». Это — в конце фильма. А вначале, как бы предваряя ту же мысль, режиссер прибегает к пластической метафоре: летит ввысь, набирает потолок самолет Громова и вдруг словно бы замирает в небе — раз, другой, третий — в такт гулким ударам сердца. Несложная по технике рапидная деформация документального кадра рождает почти физическое ощущение, что внутрь этой машины вместо мотора вложено живое, ды-

В фильме постоянно перемежаются, драматургически сталкиваются кадры—хроника прошлого и сегодняшние съемки: прямые интервью, наблюдение скрытой камерой. Кстати, сама техника видеосъемки, ее кажущиеся несовершенства (долгие, не прерываемые монтажом планы, снятые с одной точки; неотшлифованность, непригнанность стыков между кадрами) сообщили этим эпизодам ощущение особой непосредственности, словно бы это даже и не съемка, а прямой репортаж в эфир, ведущийся как раз в тот момент, когда мы случайно включили телевизор.

Вот мы на многолюдном Калининском проспекте. За столиком уличного кафе — три пожилых человека. Заказывают кофеек у симпатичной девушки, ведут неторопливый разговор. Это Громов, его старые друзья — наездник Лакс, летчик Васильев. О чем они говорят? Да все о своем, о привычном. О самолетах. О лошадях. Но и в этой случайной застольной болтовне обнажается весь громовский характер, его суть, его пружины.

Ну, вот, к примеру, с полуфразы услышанные слова Громова о какой-то поразившей его лошади: «Чистокровный скакун — это мечта... Лошадь столетия. Я бы украсть мог. Вот смотришь, и с ума можно сойти, какая лошадь!..» Да ведь здесь та же самая одержимая страсть, не признающая никаких преград и препятствий («Я бы украсть мог!»), которая вела Громова к его победам в небе.

А вот его слова о тех, кто ухаживает за лошадьми: «С рассвета люди встают и до самого позднего времени, пока не ложатся спать, все время идет какая-то работа. Целый день как каторжные!» В словах «как каторжные» нет соболезнующего оттенка. Иначе и не может быть! Страсть требует полной самоотдачи. В этом ее проклятье и ее счастье.

И как подтверждение — сказанные за тем же арбатским столиком слова о себе: «Когда было воскресенье или не было полетов, было такое состояние, просто не знаешь, что делать... Надо летать столько, сколько Рихтер играет на рояле».

Хроника показывает нам молодого Громова, тренирующегося к полету: ежедневный бег, плавание. Спорт, спорт, спорт...

Громов был чемпионом России по тяжелой атлетике. Немало рекордов он установил и в небе. Перелет в Америку через полюс был не первым из них. Летом 1925 года вместе с Волковойтовым он совершил перелет Москва — Пекин —Токио (33 дня до Пекина и еще 3 — до Токио), а в 1934 году установил мировой рекорд дальности, пролетев вместе с Филиным и Спириным по замкнутой кривой 12 441 километр, за что уже тогда был награжден золотой звездой Героя.

«Однажды мир узнал»

«Я, пожалуй,— объяснит нам тайну своих свершений Громов,— был от начала и до конца и романтиком, с одной стороны, а с другой — был кое в чем до педантичности внимателен, точен и требователен к себе».

Удивительно властно приковывает к себе внимание этот жесткий, аскетичный человек, романтик-педант авиации, сумевший пронести сквозь годы цельность натуры, страсть души, ясность разума. Он никак не старается «подать» себя зрителю, как-то возвеличить, расцветить себя и свой подвиг. Это за него пытается сделать автор — ведущая картины Галина Шергова, но все ее торжественные слова ненужно повисают в воздухе.

«Он был по-рыцарски влюблен в землю и как истинный рыцарь часто покидал любимую ради подвигов в ее честь»,— патетизирует Шергова. И вроде бы все верно в ее словах — и про рыцарство, и про любовь к земле, и про подвиги, а слышать их как-то не по себе. Не потому вовсе, что Громов — такой простой, земной и скромный, что не годятся для него высокие слова. Годятся, самые высокие годятся. И совсем он не прост, и цену своему подвигу очень хорошо знает, и самоуничижение совсем не в складе его характера: дескать, «когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой». Не любой, совсем не любой. А патетика все равно неуместна: она не выдерживает проверки таким точным камертоном, как живой Громов, обращающийся к нам с экрана. Или просто молчащий в кадре. Одна его внешность скажет о нем больше, чем все самые речистые слова.

Эта разностильность интонаций, заданных, с одной стороны автором-ведущим, а с другой — героем кинорассказа, отчетливо ощущается на протяжении всего фильма. Режиссер пытается смикшировать эту разнополюсность: он вводит ведущего как бы внутрь документального рассказа, прибегает к хитроумным кашетам, варио- и полиэкрану; документальные фото, на фоне которых (точнее — как бы внутри которых) говорит с экрана Шергова, меняют свой цвет, изображение преображается соляризацией. Но все эти изобретательные кадры чаще всего воспринимаются как щедрая демонстрация технических возможностей видеосъемки, а не как естественная необходимость, вытекающая из смысла и интонации повествования. Рассказ не достигает того эмоционального накала, который бы сплавил все эти трансформации изобразительного ряда в единый стилистический поток.

Авторы фильма не раз врезают в свой рассказ лица сегодняшних молодых, обращаются к ним с вопросами о Громове, ищут их сегодняшнюю реакцию на события сорокалетней давности. «Решились бы вы полететь через океан на самолете с одним мотором?» — спрашивает интервьюер у юноши, сидящего за столиком в кафе. «А нужно было лететь?» — переспрашивает тот, стараясь для себя осмыслить, какая же была необходимость в этом сопряженном со смертельной опасностью полете. Но вместо ответа по существу экран отвечает мелодекламацией Шерговой: «Нужно ли было лететь? Спросите об этом, юноша, у мальчишек 30-х годов...» А почему, собственно говоря, именно у них надо об этом спрашивать? Сегодняшние мальчишки, будем надеяться, не глупее тех, что жили сорок лет назад. И о тридцатых годах знают не меньше, знают и то, что мальчишкам тех лет суждено было узнать много позже, когда то, что они прожили, стало историей.

Ответ (ответ по существу) на вопрос юноши даст не автор-ведущая, а сам Громов. Вспоминая о годах войны, о боевых вылетах и схватках в небе, когда казалось, что самолет вот-вот загорится и надо выбрасываться с парашютом, а он все равно не выбрасывался, пока оставался хоть малейший шанс спасти машину, Громов афористически точно заканчивает свой рассказ: «Надо стремиться к тому, чтобы добиться спасения идеи, а не собственной жизни».

Вот что главное: идея.

Не будем втискивать в жесткие рамки формулировок, какая именно идея вела Громова в его полете: идея безграничности познания, возможностей и воли человека, его власти победить силы земли или какая-либо иная идея. В любом случае человеческая суть Громова в том, что он жил идеей, умел ей под-

чинить все: волю, энергию, разум. Это основа всех его побед.

Характерен штрих, на который обращают наше внимание авторы картины: сегодня Громов не появляется на аэродроме. Это еще одно, быть может, главное подтверждение цельности и страстности его души: все или ничего. Сторонним наблюдателем того, что было смыслом его жизни, он и сейчас быть не хочет, не может...

Жанр кинопортрета не нов на телевидении. И прежде не раз экран знакомил нас с интереснейшими людьми, нашими современниками — композитором Дмитрием Шостаковичем и токарем Евгением Моряковым, академиком Терентием Мальцевым, авиаконструктором Андреем Туполевым и еще со многими, многими другими. Так что новизна фильма «Однажды мир узнал» не в тех открытиях, которыми он обогатил сам жанр кинопортрета, сколько в возможностях, открывшихся с появлением этой картины для всех жанров — и документального и игрового кино.

Речь, казалось бы, идет сугубо о технике. И тем не менее суть в ней. Собственно говоря, и в мировой и в отечественной практике видеозапись — дело давно не новое. Мы уже видели спектакли, снятые на видеопленку: «Пир во время чумы» Марка Захарова, «Страницы журнала Печорина» Анатолия Эфроса, «Бенефис» с участием Ларисы Голубкиной. Были уже и документальные репортажи, записанные на магнитную ленту. Что же нового извлек из этой техники Анатолий Монастырев, режиссер фильма «Однажды мир узнал»? Он решился монтировать видеозапись так, как прежде монтировали только в кино, не боясь быстрого чередования коротких планов, не боясь «склеек», сколь бы велико ни было их количество. Добавим еще, что на этот принципиально важный, отчаянный шаг он решился, когда на нашем телевидении не было сколь-нибудь совершенной техники для такой работы (сейчас она уже есть), когда каждый стык приходилось ловить на глаз и ничто не гарантировало от погрешностей.

Что же получил режиссер, решив для себя проблему монтажа? Самое, самое главное: возможность делать на видеопленке кинофильм.

Качество изображения? Оно ничуть не хуже фотографического. А преимущества? Их множество. Можно сразу же после съемки, не теряя времени на долгий лабораторный процесс, видеть на экране готовый результат. Можно корректировать цветовой баланс кадра: уже после съемки менять насыщенность любого цвета, усиливать его, ослаблять или же полностью изымать из гаммы. Можно с помощью уже давно освоенной телевидением техники без хлопот получать любые комбинированные сочетания: строить изображения по типу полиэкрана, вариоэкрана, достигать эффекта «блуждающей маски», эффекта соляризации. Дальше: магнитная копия гораздо более компактна, чем кинокопия: одна бобина с пленкой заменит целый яуф, в каких хранятся кинокопии (это вроде бы не режиссерская забота, но ведь часто от таких «мелочей» зависит последующая судьба фильма, а она его авторам тоже не безразлична). Тиражирование копий во много раз ускоряется, упрощается, удешевляется: получить видеокопию, по существу, не сложнее, чем, скажем, переписать музыку с диска пластинки на кассету домашнего магнитофона. А если есть возможность поставить рядом несколько магнитофонов, то столько же сразу получится и копий. К тому же при желании есть возможность в дальнейшем перевести изображение на обычную кинопленку и показывать ее в любом кинозале.

Но для кинодокументалиста самое привлекательное из всего — неограниченный лимит пленки. Сейчас коэффициент (отношение снятого метража к полезному) в документальном кино в среднем 5 : 1, что явно недостаточно, а потому жестко сковывает возможности режиссерского поиска. Фильм «Однажды мир узнал» снят с коэффициентом 36 : 1, и здесь уже количество явно переходит в качество. Перестают быть оправданием ссылки на дефицит пленки, а вот дефицит мысли, если он наличествует, обнажается с еще большей безжалостностью, чем прежде. Кинематографи-

«Однажды мир узнал»

сты практически получают возможность непрерывно фиксировать интересующее их событие, в случае надобности даже с нескольких точек, чтобы потом выбрать самое существенное для выражения своего взгляда на событие. Камера совершенно бесшумна, и даже если герои картины видят, что она направлена на них, они не знают, включена ли она сейчас. Режиссеру нет надобности оттирать оператора от визира камеры, чтобы увидеть, что делается в кадре: не выходя из аппаратной ПТС, он может наблюдать на многих телеэкранах то, что фиксируют в данный момент все одновременно работающие камеры, быть может, находящиеся на расстоянии сотен метров, давать указания операторам через микрофонную связь.

Иными словами, все меньше трудностей, относящихся к практической реализации замысла. А значит все большее значение приобретает сам замысел — его глубина, современность, способность проникать в проблемы, волнующие нас сегодня.

Вся история кинематографа (не будем сбрасывать это со счета) неотделима от истории совершенствования кинотехники. Любое облегчение кинопроцесса — шаг к освобождению художника от диктата инструментов, которыми он выполняет свое произведение, от ограничений всевозможных «нельзя». Чем больше «можно» дано художнику, тем более свободным, раскрепощенным становится его видение, талант, авторская мысль. А, стало быть, тем больше спрос с таланта и мышления художника.

С появлением видеотехники кинодокументалистика получает неизведанные еще возможности для жанров, к которым она прежде или не могла обращаться вообще, или могла, но крайне робко и боязливо,— к документальной драме, к социологическому исследованию, к многосерийной документальной киноповести о реальном человеке, живущем рядом с нами.

Но прогресс техники в искусстве — всегда только начало. Техническая мысль, не подкрепленная талантом, чувством, мыслью художника, обрекается на бесплодие, вырождается в аттракцион. Стало быть, дело за поисками. А подлинные горизонты техники обнаруживаются тогда, когда она входит в деловую, повседневную практику. Кстати, этот день, может быть, гораздо ближе к нам, чем мы сейчас можем о том подумать.

А. Волков

Новое в привычном

«Лиса и Заяц»

(русская народная сказка в пересказе В. Даля). Режиссер и мультипликатор Ю. Норштейн. Художник-постановщик Ф. Ярбусова. Оператор Т. Бунимович. Композитор М. Меерович. «Союзмультфильм», 1974.

«Цапля и Журавль»

«Цапля и Журавль» (по мотивам русской народной сказки в пересказе В. Даля). Авторы сценария Р. Качанов, Ю. Норштейн. Режиссер и художник-мультипликатор Ю. Норштейн. Художник-постановщик Ф. Ярбусова. Оператор А. Жуковский. Композитор М. Меерович. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1975.

Посмотрите фильмы Юрия Норштейна «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», и вы согласитесь, что это, пожалуй, самый яркий режиссерский дебют в нашей мультипликации за последнее время.

Традиционный жанр народной сказки — но как свежо, неожиданно раскрылись в этих лентах его возможности. И что самое удивительное, режиссер открыл новое там, где этого меньше всего можно было ожидать.

Со сказки в 20-е годы начиналась детская мультипликация. Сказка и сегодня остается самым популярным жанром рисованного и кукольного фильма. Понятно, что в нем постепенно складывались и закрепились определенные принципы создания сказочного мультфильма, свои стереотипы. Сделать открытия в жанре, которому отдали свои силы лучшие мастера советской мультипликации, стало сейчас задачей особой трудности. Тем привлекательнее экранное прочтение молодым режиссером исконно русских произведений, уходящих своими корнями в народное творчество. Используя лучшие традиции отечественной мультипликации, Ю. Норштейн по-своему реализует их на экране, и этот неожиданный способ реализации позволяет открыть новое в уже привычном.

Чувство очарования сказочной поэзии, пластической грации ее образов охватывает зрителя при просмотре фильма «Лиса и Заяц». А потом приходит удивление: откуда, собственно, в этом внешне бесхитростном и даже немного наивном фильме столько душевного обаяния, тонкой иронии, такое щедрое богатство смысловых интонаций? Мы бы даже прибавили — психологических нюансов, если бы определения эти не показались несколько неподходящими по отношению к картине, где в облике героев выступают не люди, а зверушки. Но ведь все это есть в скромном графическом фильме с персонажами, вырезанными из листов бумаги!

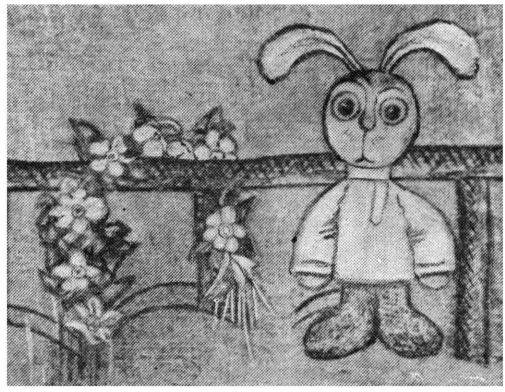
В картине больше всего поражает живописная утонченность стиля, воссоздаваемого в той художественной манере, которая скорее свойственна искусству книжной графики, чем кинематографу. Декорации основных сцен своей цветовой разработанностью, пастельной причудливостью в первую очередь напоминают иллюстрации Ю. Васнецова, одного из замечательных художников детской книги.

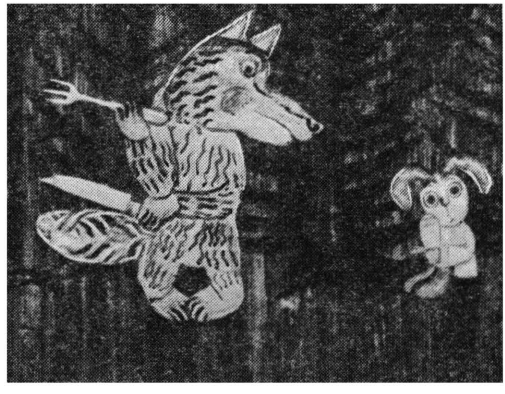
В разработке изобразительного строя картины авторы широко опирались на традиции народного искусства. Свои эскизы к фильму художник Ф. Ярбусова выполнила на досках, чтобы еще больше приблизиться к стилистике народных росписей прялок, донцев, городецкой живописи. Если внимательно присмотреться, можно заметить, что композиционно эскизы копируют доски с их плоскостным решением образов, декоративной выразительностью рисунка, сложной плетенкой растительного орнамента. Такая подчеркнутая декоративность формы требовала соответствующей композиции кадра, особой организации даже единичного экранного изображения. Хорошо понимая художественную законченность живописи на досках, всегда внутренне замкнутую, изолированную, авторы ввели в кадр ограничивающую пространство действия орнаментальную рамку.

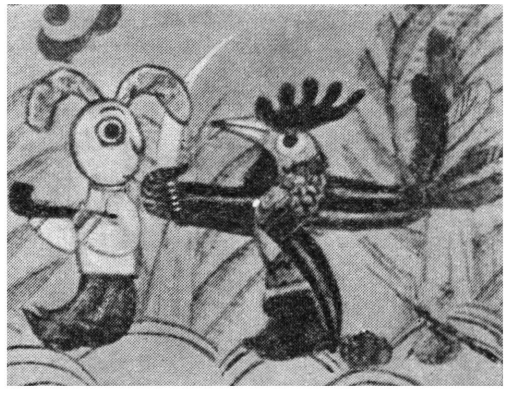
Избранная стилистика диктовала характер движения персонажей, движения кинокамеры. Кажется, что изображение почти застыло в своей безыскусной простоте. Его можно рассматривать, можно любоваться им: цветом, декоративной яркостью узора... Предельно

скупо движение действующих в мультфильме зверей. Оно точно схвачено, зафиксировано в силуэте, в самой характерной позе, выражающей внутреннюю грацию персонажа. При этом работает каждый жест — выразительный в своей лаконичности. «Одушевлял» фигурки героев сказки сам режиссер. Он понимал, что дополнительная динамическая нагрузка здесь не нужна, и старался как можно меньше «играть» персонажами. Внешнее движение стало не главным. Акцент был перенесен на слово. И участие в работе над фильмом актера В. Хохрякова, который прочел сказку, используя все интонационное богатство, во многом помогло осуществлению замысла постановщика. Сюжет положенной в основу ленты русской народной сказки прост, незатейлив. История о плутовке Лисе, которая выжила Зайца из собственного дома, хорошо известна. В литературной интерпретации Даля эта сказка сюжетно не усложнилась. И авторы фильма тоже не предпринимают попытки как-то усложнить или осовременить сюжетную схему. Такое самоограничение, а также сознательный отказ от внешней динамики, на первый взгляд, малообъяснимы. Но режиссер пошел на это. Больше того, он не только «сковал» своих персонажей во внешней динамике, он к тому же ограничил их пространственно, поместив в тесные орнаментальные рамки декораций. И тогда становится ясным авторский замысел — все внимание сосредоточить на характеристиках персонажей. Задача, что и говорить, интересная, но совсем непростая.

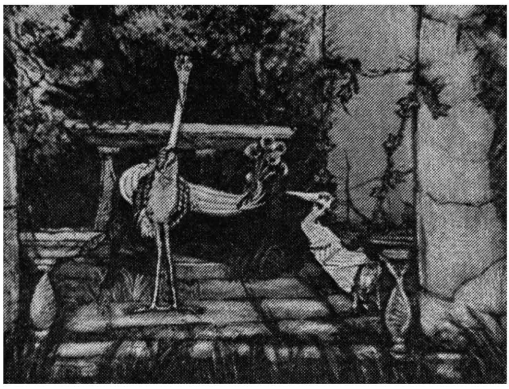
В сказочном фольклоре звери, как правило, типизированы, лишены развернутой характеристики, обозначены двумя-тремя преобладающими чертами. Если, например, речь идет о медведе, то показывается его добродушие, неторопливость, ленивая сила... В зависимости от сюжета эти черты могут изменяться — подчеркивается доброта, справедливость или, наоборот, чванливая тупость... Возможны, конечно, и другие отклонения от традиционных масок. Русская сказка знает и добрых волков и трусливых медведей... Но в любом случае в сказочном образе всегда ярко выражено его доминантное качество.

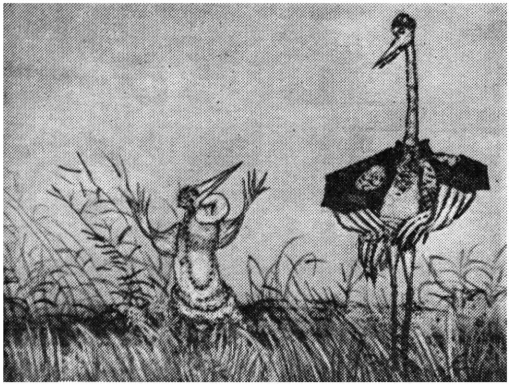






«Лиса и Заяц»





«Цапля и Журавль»

В фильме «Лиса и Заяц» этот принцип оказывается нарушенным. Персонажи обретают такое богатство черт, красок, нюансов, которое приближает их к человеческой наполненности и неповторимости. Режиссер стремится преодолеть известную инерцию стереотипных представлений в разработке сказочных образов.

Вот, к примеру, Медведь. Когда он впервые появляется в кадре с трогательным веночком белых полевых цветов, кокетливо сдвинутым на одно ухо, просто трудно сдержать улыбку — настолько экранный образ далек от наших привычных представлений. Уж, кажется, всякое повидали мы в мультипликации: видели и ученых медведей и даже медведей-алкоголиков... Но вот таких нежных лириков, лунных романтиков в мультфильме, по-моему, еще не встречалось. Лукавая ирония авторов одинаково выразительно проявляется и во внешней трактовке, но, главное, в раскрытии сущности образа, приближает к нам персонаж, делает его понятным, ассоциативным.

В том же ключе решены и другие персонажи. Запоминается Бык — могучий, несокрушимый, как тяжелый танк. Его дикой натуре, конечно, не свойственны тонкие эмоции. На экране подчеркнуты его неукротимость и сила. Уж Бык-то, кажется, восстановит справедливость — сметет нахалку Лису вместе с лубяным домиком, и глазом не моргнет... Но, столкнувшись с хитроумным коварством Лисы, и этот «герой» уносится прочь, громыхая пустым ведром на голове. Так опять снимается однозначность, и уже вполне определенный человеческий тип видится за этим персонажем сказки — тип человека, скрывающего за напускной смелостью и решительностью свою душевную черствость и несостоятельность...

Не менее интересно разработаны и другие персонажи. Но безусловно самая большая удача фильма — герой этой истории, Заяц. Если бы мы попытались выделить главное в нем, то скорее всего отметили бы его простодушие, которое самым удивительным образом сочетается с меланхолической раздумчивостью и житейской мудростью. Это Заяц-

мудрец, Заяц-философ. Режиссер не опасается давать длинные статичные планы его маленькой фигурки с вопросительно торчащими ушами. Камера часто приближает к нам его мордашку, на которой выделяются огромные, по-человечески трагические глаза. В этом застывшем взгляде, обращенном прямо на зрителя, столько наивного удивления, невыразимой печали, немого укора, что вдруг появляется чувство глубокого внутреннего сопереживания, скажем прямо, редко возникающее при просмотре мультфильма.

В картине ярко выявилась еще одна особенность творческой манеры художника — в раскрытии атмосферы фильма важную роль играет цвет. В целом здесь преобладает приглушенная колористическая гамма. Нейтральный голубоватый или зеленоватый фон декорации уравновешивается теплыми сдержанными красками растительного орнамента. Не утрачивая своих декоративных функций, цвет одновременно помогает выразить общую эмоциональную тональность сцены.

Каждый персонаж наделен своей индивидуальной цветовой характеристикой. Переходя из одной рамки в другую (кстати, отличный стилевой принцип внутрикадрового монтажа!), герой погружается в новую цветовую стихию, каждый раз по-новому оттеняющую его внутреннее состояние. Высветленная серебристо-зеленоватая цветовая гамма декорации Медведя помогает выразить приподнятую лирическую тональность этого персонажа. И, напротив, лишенная теплых тонов цветовая атмосфера Волка решена мрачновато — это сумрачно-синий лес, в котором промышляет серый разбойник с ножом и вилкой в руках. В процессе раскрытия характеристики Зайца от сцены к сцене цветовая гамма постепенно сгущается, мрачнеет, подобно туче перед грозой, как бы материализуя в цвете нарастающее чувство мрачной безысходности, охватившей героя.

Как-то в беседе Юрий Норштейн высказал мысль, поразившую меня своей парадоксальностью. «Больше всего в мультипликации я не люблю мультипликационное»,— заявил он. Сказано это было искренне, без позы. И чем больше вдумывался я в смысл брошенной фразы, тем отчетливее вырисовывалась для меня творческая позиция художника. «Мультипликационное» в данном случае выступало как синоним традиционного, стереотипного мышления, привычных образно-драматических решений. Юрий Норштейн интенсивно ищет новые принципы художественного наполнения образа. И в этом плане фильм «Цапля и Журавль» продолжает и развивает линию «Лисы и Зайца». В фильмах есть много общего, как в самом способе художественной организации произведения, так и в подходе к решению темы. Но есть и определенные различия.

Режиссер вновь обращается к жанру народной сказки. И снова не делает попытки усложнить ее сюжет, и снова событийная сторона меньше всего занимает режиссера. С иронией и грустным юмором поведал экран историю о двух незадачливых ухажерах, которые все ходят свататься друг к другу, а «пива так и не сварили»... Но как разительно отличается фильм от сказки! Добродушный, с теплым юморком рассказ в фильме приобретает элегическое звучание.

Прежде всего авторы предлагают совершенно новую изобразительную тональность повествования. Это отчетливо выражено уже в эскизах Ф. Ярбусовой. Они легки, прозрачны в своем негромком серебристо-сером колорите, выполнены легким перьевым штрихом, придающим композициям ощущение эскизной свежести, незавершенности — словно художник торопился запечатлеть изменчивое, ускользающее настроение природы — очаровательной поры раннего осеннего увядания. Место действия определено точно. Это камышовые заросли, решенные в мягкой гамме неярких пастельных тонов, словно выгоревших под солнцем красок. И два островка, и какие-то старинные, полуразвалившиеся беседки, колоннады, увитые плющом, которые играют очень важную роль для истолкования персонажей, объяснения внутренних мотивов их поведения.

Столь же скупо решены и фигуры «героев»: Цапля с горделивым изгибом шеи в пышном обрамлении пушистого платья из перьев и Жу-

равль — долговязый, щеголеватый, про которого сказано, что он «хорошего роду, зовут его щеголком, ходит с хохолком»... Характеристики графически только намечены, полностью они раскроются в выразительной пластике движений. Режиссер Ю. Норштейн сумел выразить в движениях, в походке, в поведении суть персонажей. Сударыня Цапля ступает мягко, горделиво, в ее осанке — скрытая грация и достоинство. Походка Журавушки решена чуть иронически — смешно наблюдать, как этот щеголь пытается изящно вышагивать по болоту...

В сказке Даля характеристики не разработаны, общи — это скорее нескладные чудаки. В фильме удается достигнуть сложности образа. И раскрывается она через отношения персонажей — главное, что занимает режиссера. Постановщик усиливает мотив двух одиноких душ, стремящихся друг к другу, но так и не сумевших преодолеть барьер привычек и склонностей...

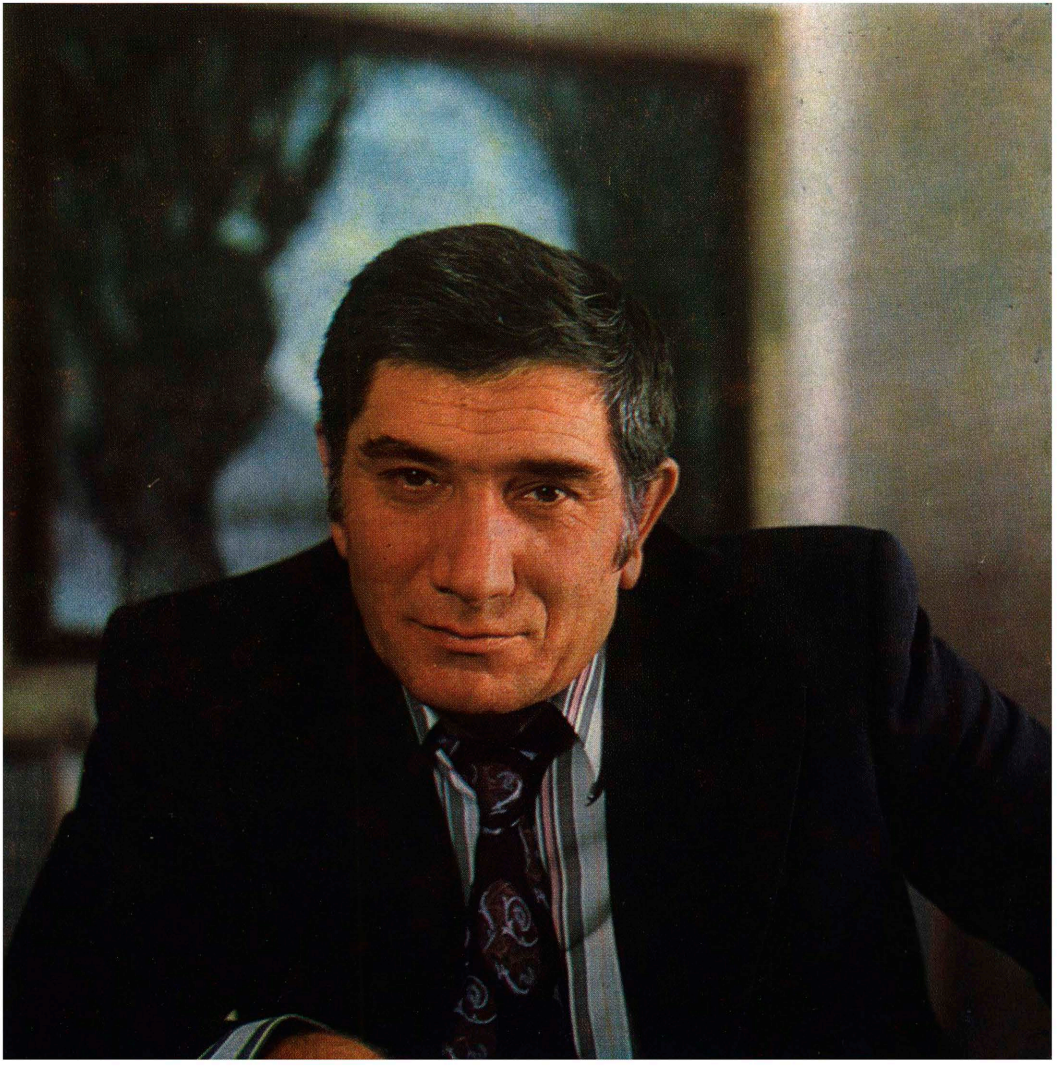
Тончайшие переливы настроений героев сказки удалось передать с помощью слова. Текста в картине немного — всего несколько фраз. Но сколько, благодаря мастерской работе И. Смоктуновского, они вбирают в себя психологических оттенков! Сколько уязвленного самолюбия, оскорбленной гордости вдруг прорывается в ответе Журавля на согласие Цапли — так и быть — пойти за него замуж: «Нейдет Федора за Егора, а и пошла бы Федора за Егора, да Егор не берет!»

С каждой новой встречей персонажей все сильнее в фильме проступает тема одиночества. Холодная осень туманной сырой дымкой окутала болото. И снова мы видим две фигурки в тумане — обиженная, оскорбленная Цапля решительно вышагивает по болоту, и следом за ней семенит виноватый Журавль, поддерживающий над ней зонтик... Так они и растворяются в тумане. Кончается фильм. А зрители еще долго находятся под впечатлением увиденного — оно наводит на размышления о непростой сущности жизни...

Фильм перерастает рамки традиционной сказки. Интерпретация оказалась настолько неожиданной, что поставила под сомнение жанровую сущность произведения —да, собственно, сказка ли это? Может быть, правильней было бы определить жанр фильма как притчу? Изобразительный строй «Журавля», в отличие от «Лисы и Зайца», не опирается на традиции народного изобразительного искусства, имеет совсем другие источники. В его форме обнаруживается влияние скорее мирискусников, которое особенно ярко проступает в сценах мечтаний, прямо адресуя нас к работам Борисова-Мусатова. Графическая утонченность картины как-то не очень вяжется с нашими представлениями о духе народной сказки, ее поэтики. Если бы в начальных титрах авторы не настраивали так конкретно наше восприятие на сказочный жанр, может быть, и не возникало такого диссонанса. К тому же слово в фильме сохранило всю сочность и обаяние народного языка, с его неповторимыми оборотами, интонациями, что опять же не сливается с характером изображения.

Но даже при таком разном стилистическом подходе к жанру народной сказки оба фильма выявляют единство творческого метода режиссера, его склонность к «психологическому», ассоциативному насыщению киносказки, его симпатии к тонкому поэтическому лиризму.

И еще одно: талант художника не растворился в поисках отдельных решений. Он оказался точно нацеленным, ведомым живой, творческой мыслью.



Армен Джигарханян

Портретная галерея «ИК». В. Борисов

Евгения Симонова

Н. Клейман

Только пятнадцать кадров

Вместо эпиграфа

Фрагмент статьи, напечатанной под заголовком «С. Эйзенштейн глазами С. Эйзенштейна, режиссера фильма «Броненосец «Потемкин» в газете «Берлинер Тагеблатт» 7 июня 1926 года:

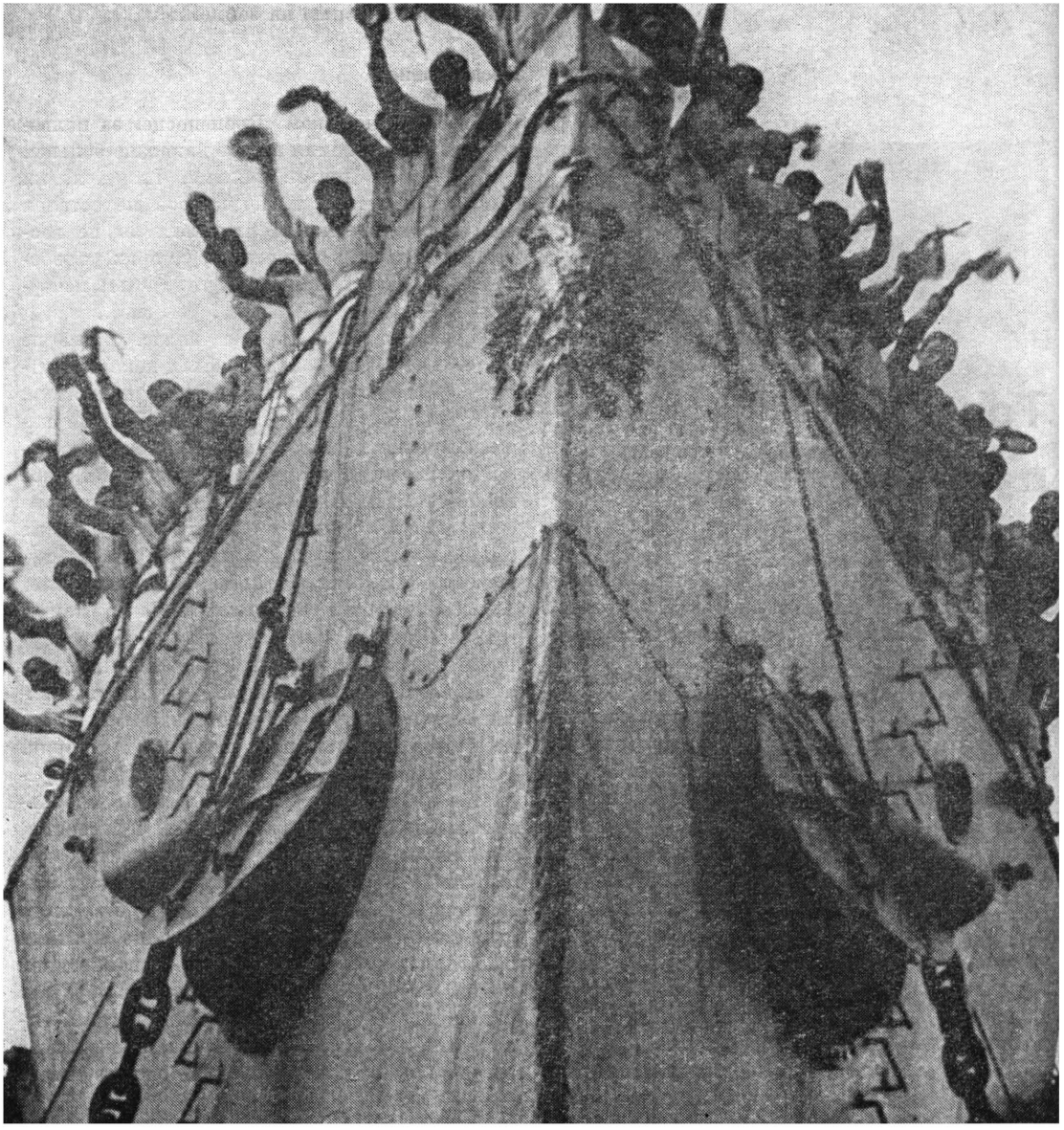
«Что же касается моей точки зрения на кино вообще, то я должен прежде всего признаться, что под кино я понимаю тенденцию и не что иное, как тенденцию. Без ясного осознания того, зачем — фильм, нельзя, по моему мнению, и начинать работу... Мы повышаем у зрителя напряжение страсти, значит мы должны дать ему выход и проводник энергии — вот он-то и есть Тенденция. Уклонение от тенденции, рассеивание энергии я считаю величайшим преступлением нашей эпохи. Больше того, мне представляется, что тенденция есть огромная художественная возможность сама по себе, она отнюдь не всегда должна быть столь политичной, столь осознанно политичной, как в «Броненосце». Если же она полностью отсутствует, если к кинематографу относятся как к игре для убийства времени или средству для убаюкивания и усыпления, то это отсутствие тенденции кажется мне прикрытием другой тенденции — все якобы прекрасно и можно удовольствоваться этой жизнью на земле...»*

Предисловие

Об эйзенштейновском «Броненосце» за полвека его существования в мире написано больше, чем о любом другом фильме. Кажется, ни один из полутора тысяч кадров не остался забытым, неизученным или хотя бы не воспроизведенным в книгах, журналах, альбомах. И может показаться, что фильм исчерпан: все понято, объяснено, усвоено...

К счастью, дело обстоит иначе. Вовсе не потому, что исследователи были некомпетентны: о «Потемкине» писали виднейшие деятели культуры, науки и общественной жизни нашего времени. Неисчерпаемость его определяется законом, которому подлежит истинное искусство: каждая эпоха как бы заново «проявляет» фильм — обнаруживает новые смыслы, обнажает не замеченные раньше художественные структуры и опять извлекает для себя уроки. Семидесятые годы, как и прошлые десятилетия, принесли «Броненосцу» новый контекст, поставили дополнительные акценты, обновили реакции. Взаимно отразились друг в друге ситуации фильма и почти все потрясения новейшей социальной истории. Его идейно-этический пафос оказался причастен философским, политическим, моральным исканиям молодежи Европы и Америки, Японии и Бразилии. Кинематографические тенденции последнего периода тоже, как становится очевидно, не обошлись без этого фильма Эйзенштейна. Не случайно критики заметили прямые цитаты из него в картинах немца Эгона Гюнтера, итальянцев братьев Тавиани, грека Теодора Ангелопулоса. А тысячи копий самого «Броненосца» продолжают оставаться в активном кинопрокате всего

* Подлинник этой статьи не сохранился, известен только газетный немецкий текст. Возможно, Эйзенштейн и написал статью по-немецки. Русский перевод ее был напечатан в первом томе «Избранных произведений в шести томах С. М. Эйзенштейна» (М., «Искусство», 1964, стр. 543—546). Этот перевод, к сожалению, изобилует смысловыми неточностями и даже ошибками. Рискую предложить свое понимание двух фрагментов немецкого текста — этого важнейшего авторского комментария к «Потемкину».



«Броненосец «Потемкин». Кадр из фильма

мира. И везде фильм принимают как современный, как актуальный, как свой. Похоже на то, что он и впрямь является «формулой XX века», как назвали его историки. Формула же, как известно, объемлет множество конкретных решений.

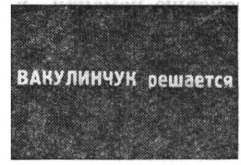
Попробуем и мы присмотреться к этому хорошо известному незнакомцу, чтобы хоть отчасти понять, о чем и как говорит он с нами сегодня.

Перед нами оставлен на бумаге маленький фрагмент фильма — 15 последовательных изображений: $^1/_{100}$ общего количества кадров. По времени демонстрации на экране он и того меньше: около 35 секунд — одна двухсотая сеанса! Можно ли судить обо всей картине по столь небольшому отрывку? К тому же кино лишено здесь своего основного качества — движения, каждый кадр представлен лишь одной клеточкой. О чем могут сказать 15 статичных кадриков-фотограмм?

Но внимательный анализ фрагмента, оказывается, способен открыть свойства целого произведения. Правда, при одном условии: это должно быть действительно произведение подлинного искусства. Сергей Михайлович Эйзенштейн назвал эту особенность искусства «органичностью общего порядка». В статье «О строении вещей» он утверждал: «...Именно в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую его область, призванную соучаствовать в создании целого». И он доказал — на других, правда, примерах,— что этой органичностью «Потемкин» обладает сполна! Это и дает нам возможность и право говорить не обо всем сегодняшнем фильме Эйзенштейна, а об одной небольшой его части.

Что же касается движения, то пока отметим, что избранный нами кинофрагмент без особых потерь переходит в статику: девять из пятнадцати кадров на экране тоже абсолютно статичны. В остальных шести — внутрикадровое движение лаконично и просто, его легко себе представить. В третьем по

Фрагмент фильма (*15 последовательных кадров*)



порядку кадре рука судового священника равномерно бьет по ладони золотым распятием. В седьмом кадре один из матросов, стоявший под брезентом на коленях, свершает предсмертный земной поклон. В десятом — офицер Гиляровский отрывисто произносит роковую команду, в двенадцатом и четырнадцатом — матрос Вакулинчук перебивает ее. Отдельно скажем о первом изображении. Это самый длинный кадр нашего отрывка (хотя он длится меньше четырех секунд). В его начале Вакулинчук, как и другие матросы — часть их видна в глубине,— стоит, понурив голову; затем он медленно голову поднимает...

«Прямо по брезенту пальба!»

Это текст титра, проходящего перед зрителем незадолго до нашего отрывка. Это команда офицера Гиляровского матросскому караулу. Не по брезенту будет пальба — по людям, которые накрыты брезентом. По таким же матросам. Их — горстка, казнимых для устрашения, для укрощения большинства. Казнимые не более виновны (или — не менее невиновны), чем остальные потемкинцы... Пересказываю не потому, что забыто происходящее на экране. Без детального воспоминания мы не сможем достичь нашей цели.

Мы извлекли 15 кадров из второй части фильма. Первая часть показала невыносимый для человеческого достоинства образ жизни. Неравенство и несправедливость... Слежка за каждым движением матросов... Безнаказанное самодурство боцмана... Оскорбительная спесь офицеров... Беспринципность, продажность судового врача, уверявшего, будто в мясе не черви, а личинки мух. Гнилой борщ лишь переполнил чашу терпения. Командир броненосца понял, что дело не в плохом довольствии — в недовольстве плохим порядком вещей.

Вторая часть началась сигналом «Все наверх!». Трубит горнист, привычно выстраиваются вдоль бортов шеренги матросов, вслед за офицерами появляется командир Голиков. Механизм дисциплины работает, как всегда. Но в ответ на команду: «Кто доволен борщом, два шага вперед!» — робко шагнули только прихлебатели-кондуктора. Угроза: «Остальных вздерну на рею!» — матросов не смирила. Наоборот, они все больше выходят из повиновения — разрушили строй, сгрудились у орудийной башни. Вот тогда-то и был вызван караул. Такие же матросы, но скованные двойной мерой подчинения. Они — слепое орудие в руках командира, при надобности — беспрекословные каратели. Покорные кондуктора набрасывают брезент на подвернувшуюся группку растерянных матросов. Самый жестокий офицер, Гиляровский, принимает командование казнью: «Прямо по брезенту пальба!» Мучительно тянутся секунды перед последней командой «Пли!» и залпом...

Но это уже идет на экране наш фрагмент. Именно здесь совершается перелом в действии. Раньше залпа прозвучит возглас Вакулинчука, караул опустит винтовки — и это станет началом восстания.

Не будем пока заглядывать вперед, присмотримся лучше к первой половине напечатанного здесь отрывка. Что происходит в этих кадрах? Ничего. Зачем же они тут? Разве не обошелся бы фильм без них? Не следовало ли Эйзенштейну после общего плана палубы, когда уже определилась трагическая ситуация расстрела, сразу дать средний план прицелившейся шеренги, потом крупный план офицера и титр «Пли!»? Так бы и сделал режиссер, твердо усвоивший, что сущность кино — движение, действие, динамика. В 1925 году это казалось аксиомой, а потому на экране событие следовало за событием, стремительность действия (особенно погоня!) казалась идеалом кинематографичности. Но Эйзенштейн из опыта театра, литературы, да и лучших приключенческих лент знал, что не меньшего напряжения можно достичь, задерживая развитие действия перед ожидаемым событием. Между общим планом палубы и крупным планом Гиляровского он вмонтировал не два изображения (это была бы простая информация о том, «что случилось»), а тридцать шесть (36!) кадров. И эти растянутые мгновения до предела натягивают нервы зрителя.

Однако ошибся бы тот, кто решил, будто

режиссер хотел только «поиграть на нервах» аудитории или, скажем иначе, выстроить увлекательное зрелище. Не отказываясь от этого (его искусство ведь стремилось потрясать, а не просто «отражать» и «информировать»), Эйзенштейн использует задержку события и для гораздо более серьезных целей. Волнение ожидания сопрягается с напряженным а н а л и з о м ситуации. Ибо, что иное, как не анализ, вычленение из общего плана палубы средних и крупных планов действующих лиц, а вернее сил! Камера спускается с верхней точки съемки на палубу, она детально «разглядывает» происходящее и заставляет нас увидеть, кто и как действует в этот по внешности бездейственный момент. Вот окаменевшее лицо одного из офицеров. А вот его рука — пальцы нервно поглаживают рукоять кортика (жест волнения, конечно, но не лишенный оттенка садистического наслаждения властью над жизнью людей). Вот тупое лицо кондуктора. А вот целая шеренга безголовых туш кондукторов с поднятыми толстыми животами (была ведь команда «Смирно!»). Священник поднимает распятие, золото поблескивает на солнце. Батюшка не находит других слов, кроме «Господи, вразуми непокорных...». Под брезентом один из матросов падает на колени. Матросы у башни опускают головы. Караул изготовился. Вскинул винтовки. Приник к прицелам, уткнув лица в приклады (обезличенные, люди становятся вдруг приложением к оружию—каратели гото́вы стрелять)... Но ведь во всех этих кадрах важно не только то, что делается,— важно и то, что не делается*. Не п р е р ы в а ю т казни офицеры. Не в м е ш и в а е т с я священник. Не о т к а з ы в а ю т с я выполнять команду матросы караула. Не с б р а с ы в а ю т брезентовый саван заживо погребенные жертвы. Не р е ш а ю т с я окончательно выйти из подчинения матросы у башни. Поэтому так мучительны для зрителя секунды перед залпом. Неужели свершится это подлое убийство для острастки, эта невыносимая несправедливость? Хочется крикнуть из зала: остановитесь! Что вы делаете?! (Подтверждение тому — аплодисменты в зрительном зале, когда Вакулинчук на экране бросает свой призыв.) Зритель и не замечает перехода от кадра к кадру, как не осознает «отдельность» нот в мелодии. Он и не задумывается над тем, как можно одновременно и отчетливо видеть шеренгу винтовок и пальцы на кортике, распятие и группу казнимых. Монтаж вновь синтезировал детали в единую картину. Зато режиссер анализом и синтезом ситуации обосновал закономерность случившегося и вызвал в нас определенное, страстное отношение к происходящему.

Мы коротко пересказали 28 кадров «задержки» действия. Что же происходит в остальных восьми — в первой половине нашего фрагмента? Они завершают паузу. И в них окончательно замирает всякое движение. Мерное постукивание крестом по ладони только подчеркивает напряжение перед залпом: это механический отсчет последних секунд. Вместо людей возникают предметы (круг, горн, брезент, за которым едва угадываются очертания тел). Живописец назвал бы такие объекты «натюрмортами» — «мертвой натурой»... Но впрочем, как в живописи, эта натура не мертва. Особенно потому, что в монтаже крупных планов начинает работать закон «часть вместо целого»: по детали мы безошибочно догадываемся о целом — мысленно восстанавливаем его. А по избранной Эйзенштейном детали мы можем догадаться и о с о с т о я н и и этого «целого». Окаменевшая на колене труба, сжимаемая окаменевшей рукой,— не знак ли того, каким напряжением нервов оплачено послушание? Постукивание крестом — свидетельство, что священник не так уж спокойно благословляет убийство. Между этими живыми «деталями» — два «натюрморта»: детали корабля. И, непроизвольно воссоздавая в воображении целое, мы столь же непроизвольно корабль одушевляем. Так же, как в финале, когда в стремительном молчаливом движении броненосец снова ждет залпа (уже не винтовок — орудий эскадры!), и суровые лица людей мон-

* Некоторые исследователи убеждены, что кино в силу своей фотографической природы способно отражать мир только в утвердительной форме. Мне думается, что «Потемкин» (да и не только он) опровергает данный тезис.

тируются с биением поршней машин — сердца корабля. Свершается чудо, о котором писали все рецензенты: броненосец — не место действия, это живой персонаж, страдающий и борющийся.

Итак, избранный нами фрагмент — это предел наступившего оцепенения перед взрывом. В такой предгрозовой тишине взрыв уже неминуем: либо — залп, либо — бунт.

Таково, на мой взгляд, лишь первое — необходимое, однако недостаточное — прочтение смысла выбранного фрагмента.

«Повисла мертвая тишина»

Такую фразу Эйзенштейн прочитал в воспоминаниях очевидца, когда готовился к съемкам «Потемкина». И именно из нее родилась, по его собственному признанию, «мертвая пауза, когда уже подняты винтовки расстрела на покрытых брезентом матросов». Вот что он писал в книге «Монтаж» об этой сцене:

«Эффект ее обработки целиком вылился из самого страстного авторского желания воплотить метафору — причем метафору совсем не высокого полета, а самой скромной повседневности, но тем не менее поразившую мое воображение,— двойную метафору о том, что в этот момент... «повисла мертвая тишина». Подробный же анализ выбранных реальных деталей и того состояния, в котором они взяты для достижения метафорического эффекта их ансамбля именно в этой ситуации, может наглядно показать... что послышалось автору в сочетании слов «тишина», «мертвая» и «повисла» ...» (цитирую по рукописи с авторским подчеркиванием слов).

Итак, режиссер признается, что с помощью «ансамбля реальных деталей» хотел создать кинометафору. Вспомним, что метафорой называется определенный вид иносказания, употребление слова или выражения в переносном смысле. В самом деле, тишина не может стать мертвой (как любое живое существо) и повиснуть (как ткань или плод). Значит ли это, будто Эйзенштейн хотел «перевести» литературную метафору на киноязык, чтобы потом зритель «расшифровал» ее, переведя мысленно кадры в слова? Нет, не значит. Режиссер кинематографическими средствами добился того, что в действии на экране и в зрительном зале действительно повисает мертвая тишина. Но ему мало этого, ему что-то еще послышалось в этой тишине — благодаря тому, что очевидец употребил метафору, а не просто информационную фразу «Было тихо». Казалось бы, нехитрое, но образное сочетание слов включило особый «механизм» человеческого мышления — способность к метафоричности, к смысловому переносу, к сопряжению разноплановых вещей и явлений.

Эйзенштейн «страстно желал... достижения метафорического эффекта», чтобы наше восприятие кинозрелища не ограничилось тем, что видит глаз, а пробилось сквозь оболочку видимого к сущности его.

Действительно, что мы видим на экране в сцене с брезентом? Буквально следующее: на одном броненосце, под названием «Князь Потемкин Таврический», возроптали матросы, командир хотел расстрелять нескольких, тогда начался открытый бунт. Вряд ли найдется хоть один зритель в мире, который решит, что ему показывают пиратский фильм, или картину о плохом снабжении матросов, или ленту об одном жестоком командире. Почему-то все видят офицеров, а думают о «власть имущих», переживают событие на корабле, а страдают от положения дел в России, наблюдают развитие бунта, а размышляют о закономерностях революции. Совершается явный перенос смыслов! И вот что замечательно: наши образные обобщения становятся очевидными, когда появляются на экране напечатанные здесь кадры...

Чтобы длить паузу, нагнетая напряжение, и одновременно сводить движение в кадре на нет, Эйзенштейн мог использовать любые другие детали корабля. Но он не включил сюда ни жерла орудий, ни трапы, ни канаты, ни мачты (кстати, эти детали «играют» в других эпизодах фильма). О своем выборе «натюрмортов» для метафоры с тишиной он писал в том же «Монтаже»:

«Детали эти были следующие: труба горниста, неподвижно приставленная к колену. Неподвижный спасательный круг с именем броненосца. Андреевский флаг, слабо колеблющийся по ветру. Андреевский флаг, вяло повисший и замиравший около древка. «Повисла» и «мертвая» возникли, по-видимому, от этих деталей».

Стоп! Где же андреевский флаг?

Но, во-первых, режиссер пишет, как *возникал* в его воображении кинообраз мертвой тишины: между замыслом и воплощением — огромная работа. Во-вторых, не исключено, что в одном из ранних, черновых вариантов монтажной композиции действительно было два кадра андреевского флага. Видимо, это его место заняла другая деталь — нос броненосца с распластанным на нем двуглавым орлом. Знаменательная замена!

Нос — часть корабля. Но корабль с царским орлом на носу сам воспринимается как *часть государства*. Общеизвестная эмблема, герб, символ империи, мгновенно переводит зрелище в план аллегорический. Андреевский флаг — символ царского флота — такого «адреса» для метафорического сдвига смысла не давал (разве только на флоте царила несправедливость?). И Эйзенштейн пожертвовал очень выразительной находкой — замирающим движением ткани флага (это ли не соответствовало сюжетному плану?) — во имя главного смысла фильма.

Таким образом, одна из *внутрикадровых* деталей, орел на носу, действует как катализатор в реакции перехода от части к целому — но уже *другому целому*: от частного случая на броненосце к общему положению дел в стране.

А теперь взгляните на 3-й кадр нашего фрагмента. Мы говорили о мертвом постукивании, которое подчеркивает оцепенение. Но что в руках священника? Крест-распятие! Символ христианства — официальной государственной веры! Веры, некогда провозгласившей любовь к ближнему, терпимость, всепрощение, братство людей — и *оказавшейся в руках* пособника насилию!.. Не только «деталь попа» показывает нам крупный план!

Да, на экране не сказочка с зачином: «В некотором царстве, в некотором государстве...» Фильм точен и суров, как древняя летопись:

«В Российском царстве, в православном государстве, лета 1905 от Рождества Христова...»

Но даже в пересказе сюжета он развивается, как поэма: «...На броненосце «Потемкин» повисла мертвая тишина...»

Теоретическое отступление

Нам надлежит отвлечься от анализа кадров, чтобы договориться о словах. Уже несколько раз мы употребляли выражение «киноязык». Что оно означает? Не только ведь диалог, разыгранный актерами? Вопрос не столь наивный, как может показаться, хотя интуитивно ответ кажется ясным.

Даже в безразговорных сценах (увы, столь редких в современном кино) мы понимаем, «прочитываем» их содержание по действию актеров, по композиции кадров, по сочетанию их в монтаже. А сколько говорит нам музыка, место действия (пейзаж или декорация), облик персонажа и многие другие элементы кинозрелища: видимо, система их и образует киноязык... Впрочем, *элементы* ли это? Игра актера состоит из интонаций речи, мимики, пластики движений... Композиция кадра — из расположения в нем объектов, степени их крупности, световых и цветовых акцентов. И так далее. Большинство этих *областей выразительности* внесловесно. Правильно ли называть их — языком?

Согласен, само понятие «киноязык» есть в некотором смысле метафора, а в науке (в том числе в науке об искусстве) следует очень осторожно пользоваться образными выражениями: легко впасть в неточности и заблуждения. Но и отказываться от сравнений было бы неверно. Ошибки, как правило, случаются при прямолинейных уподоблениях разных по специфике явлений и свойств. На уровне же общих закономерностей, скажем, литературной и кинематографической выразительности, обнаружено много схожего. Причем, не только

теория литературы и лингвистика помогают построить теорию киноязыка, но и теория кино способна по-новому объяснить словесную образность. По всей видимости, фундаментальные законы человеческого восприятия едины и равно «работают» как в словесном, так и бессловесном образном мышлении.

Совсем не случайно, что именно в «Потемкине», по единодушному признанию киноведов всего мира, кино окончательно осознало себя самостоятельным искусством. Самостоятельным — не значит только: специфически определившимся, обособившимся от других искусств. Это значит также — и главным образом: понявшим и ощутившим свое равноправие со «старшими» искусствами, свое равное с ними могущество по воздействию, равную ответственность перед сообществом людей, равные возможности в отображении мира.

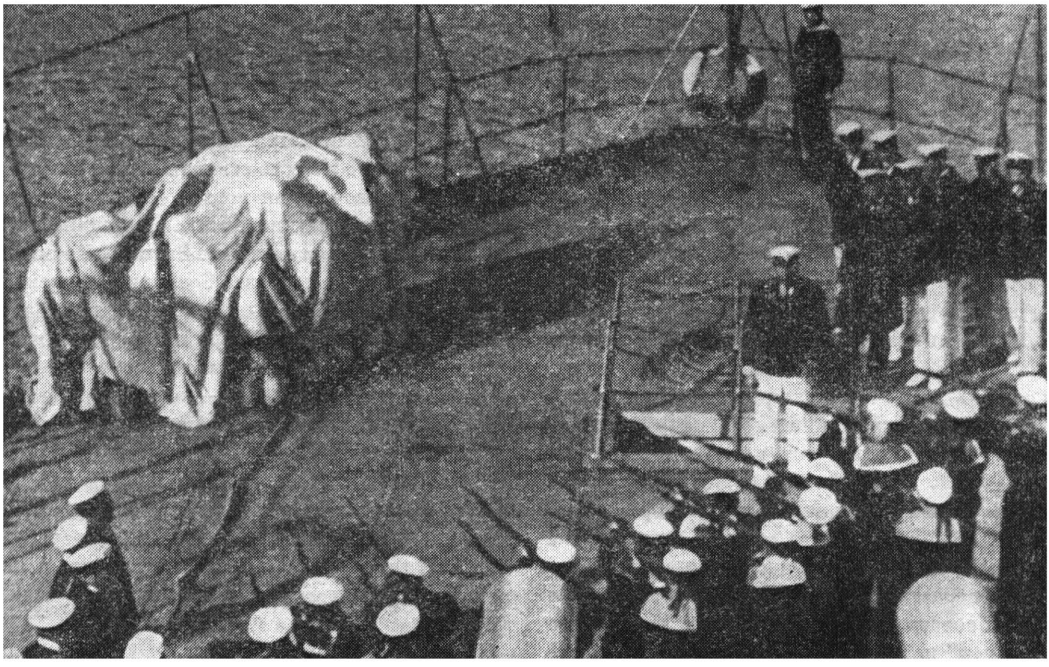
При таком понимании самоопределения всевозможные «специфики» оказываются частным преломлением общих законов искусства. Поэтому Эйзенштейн мог говорить о «монтаже» у Пушкина, о «движении камеры» у Валентина Серова, об «игре персонажей» Домье, о «кинематографе» Эль Греко и Ван-Гога — и, наоборот, о пластической мелодии кадра и драматургической функции киноцвета. И именно поэтому в генеалогии «Потемкина» не только фильмы Люмьера и Вертова, Гриффита и Кулешова, но и Акрополь, античная и средневековая драматургия, живопись Ренессанса, японская письменность и графика, русская поэзия и проза, театр Мейерхольда, экспериментальное искусство начала XX века, политический плакат революции. Поверьте, читатель, что этот список — не юбилейные котурны, на которые взобрался автор. Тут неполно отражены установленные факты, на них указывал Эйзенштейн — и это программа исследований на многие годы вперед. А сколько еще исторических связей, перекличек, поучительных аналогий не познано! Важно это для того, чтобы понять родословную самого кино (а не только одного фильма), а значит, его границы и его безграничность. Просто «Потемкин» — быть может, самая удобная модель для изучения целых областей киноязыка, нечто вроде идеального кристалла. Но как непроста сама эта модель! Сколь непохож его живой организм на те муляжи, которыми пользуются подчас бойкие кинопортняжки! Как будто можно овладеть языком по формальным грамматическим правилам, не понимая смысла слов! Как будто можно понять «как», не понимая прежде «о чем» и «зачем»!

Итак, «Потемкин» не с о з д а л киноязык (мнение, иногда в юбилейном пылу высказываемое, но нелепое и несправедливое) — он поднял его на качественно новый уровень. Естественно, немногие прежние концепции канули, некоторые вчерашние ответы вновь стали вопросами, множество новых вопросов потребовало ответов. Наиболее существенные из дискуссий полувековой давности не окончены до сих пор, и две из них имеют непосредственное отношение к выбранной нами «кинофразе».

Само понятие «кинофраза» было введено в теорию и практику Львом Владимировичем Кулешовым, учителем целого поколения кинематографистов. Кулешов утверждал, что кинофразы монтируются из кадров подобно тому, как слова и предложения составляются из букв. Это уподобление кадра букве было драматическим заблуждением, имевшим не только теоретические, но и практические последствия. Ведь буква однозначно связана с определенным звуком речи — следовательно, говорил Кулешов, надо добиваться однозначности кадра, чтобы зритель легко и просто прочитывал его содержание с экрана. Кулешов понимал, конечно, что кадр сложнее буквенного знака, поэтому оговаривался: «Отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причем буква сложная, например — китайская. Кадр — это целое понятие, и оно должно быть немедленно прочтено от начала до конца»*. Вот тут-то ошибка Льва Владимировича становилась очевидной.

---

* Цитирую по книге Л. В. К у л е ш о в а «Искусство кино» (М., Теакинопечать, 1929, стр. 45). Ниже я ссылаюсь на книгу Ю. Н. Т ы н я н о в а «Проблема стихотворного языка» (1924), эссе поэта О. Э. М а н д е л ь ш т а м а «Разговор о Данте» (по изданию 1965 г.) и статью В. Б. Ш к л о в с к о г о «Поэзия и проза в кинематографии» из книги «Поэтика кино» (1927).



«Броненосец «Потемкин»

Эйзенштейн возражал Кулешову. И не только на основании своего личного режиссерского опыта: шел спор не о стилях, а о самой природе языка кино. В юности Сергей Михайлович изучал японский язык, интересовался Древним Египтом и доподлинно знал, сколь сложен настоящий иероглиф по своей смысловой и формальной структуре. Чаще всего один и тот же иероглиф соответствует сразу нескольким разным понятиям и конкретное чтение получает в контексте фразы или от специального знака-детерминатива. Если и сравнивать кинокадры с письменностью, то уж никак не на уровне однозначной буквы (от этой аналогии надо сразу отказаться), а на уровне многозначного иероглифа.

Но разве не того же хотел Кулешов? Пусть он неверно назвал иероглиф буквой — он ведь предупредил, что кадр есть «целое понятие». Но в том-то и проблема, что даже самое простое понятие, самое понятное слово на родном языке не может быть «немедленно прочтено от начала до конца». Сравните хотя бы смысл слова «земля» в таких четырех выражениях: «Земля и Марс», «черная земля», «упал на землю», «родная земля». Это пример Ю. Н. Тынянова, доказавшего принципиальную многозначность изолированного «словарного» слова. Поэт О. Э. Мандельштам в «Разговоре о Данте» нашел для того же свойства образное пояснение: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны». Математик про то же сказал бы, что слово одновременно «входит» в разные множества (в примере с «землей» — «планеты», «почвы», «родные места» и т. д.). Не эта ли многосмысленность отдельного слова создает его потенциал для разных контекстов — в том числе небуквальных, переносных и фигу-

ральных? Попадая же в определенный контекст фразы или выражения, слово как бы перестраивается (это убедительно показал Тынянов), и на первый план выступает один смысловой оттенок, затушевывая (но иногда — в образах — подчеркивая!) другие.

Но разве не то же самое происходит с кадром в монтажной «кинофразе»? В кадр попадают «элементы» самых разных родов и уровней, связанные с самыми разными реальными множествами. Их число можно предельно ограничить при съемке, но добиться однозначности изолированного кадра принципиально невозможно, ибо останься даже один элемент, он сам входит в несколько реальных множеств! Лишь в монтажном контексте кадр обретает то или иное чтение, тот или иной конкретный смысл*. Иногда он не может обойтись без помощи слова — в диалоге или титре. (Повторю с сожалением, что многие современные фильмы настолько переносят смысловую нагрузку в разговор, что их можно без ущерба транслировать по радио.) Однако собственно киноязык использует все многосмысленное богатство своей образности, как поэзия и проза — выразительные возможности слова.

И тут мы подошли к другой проблеме, занимающей теорию кино на протяжении полувека. С легкой руки В. Б. Шкловского в киноведении укоренилось подразделение художественного кино (как игрового, так и документального) на «поэтическое» и «прозаическое». Опять — аналогия со словесным искусством! В чем разница между «кинопоэтами» и «кинопрозаиками»? Не в том ведь, что у одних персонажи говорят стихами, а у других — прозой! Нам важно разобраться в этом вопросе потому, что фильмы Эйзенштейна, особенно «Броненосец», теоретики без колебаний относят к кинопоэзии. Почему?

Видимо, сначала нужно определить разницу между прозой и поэзией в литературе, хотя кажется, что тут и вопроса нет. И все же: чем поэзия отличается от прозы? Рифмованностью стихов? Но есть стихотворения без рифмы, и это высочайшая поэзия («белые» стихи, например, «Вновь я посетил...» Пушкина, или японские «хокку» и «танка»). Ритмом? Ритмической может быть и проза. Созвучиями слов — аллитерациями? Но мы пользуемся ими даже в обыденной речи, не говоря о прозе и поэзии. Одно время господствовала точка зрения, что основное отличие поэзии — обилие образных слов и выражений. Литературоведы по тончайшим признакам классифицируют «тропы», отличая от уже знакомой нам метафоры метонимию (замену одного слова другим по смежности понятий), синекдоху (употребление части вместо целого или наоборот) и целый ряд других видов, подвидов, смешанных форм.

Вот на этой концепции киноведы и решили основать свое разделение фильмов на «поэтические» и «прозаические». Грубо говоря: есть «тропы» — кинопоэзия, нет их — кинопроза. В качестве классических примеров «поэтического киноязыка» уже много лет фигурируют две блестящие находки Эйзенштейна в «Потемкине»: 1) когда сцена чудовищного расстрела мирных жителей на одесской лестнице достигает предельного напряжения, режиссер врезает три коротких статичных плана мраморных львов — спящего, пробудившегося и поднимающегося (метафора: лев как бы ожил и гневно взревел); 2) в сцене восстания на броненосце матросы швыряют в море вслед за офицерами неправедного врача, и на крупном плане остается его подрагивающее пенсне, зацепившееся шнурком за канат (синекдоха — часть вместо целого).

Но киноведы сразу запутались: в явно «прозаических» фильмах стали обнаруживать «тропы» то в монтаже, то в кадре, то в ситуации, то в игре лучших актеров... Тот же Виктор Борисович в своей основополагающей статье, где он впервые высказал догадку о двух

---

* Парадоксально, что именно Лев Владимирович Кулешов своим знаменитым экспериментом с крупным планом Мозжухина как раз это и доказал! Несмотря на одностороннюю интерпретацию своего «эффекта», он навсегда останется в истории кино «тем, кто делал не фильмы, а кинематографию». В статье «Кадр как ячейка монтажа» (сборник «Вопросы киноискусства», вып. 11, 1968) я пытался понять универсальный характер «эффекта Кулешова» для проблем монтажа и кадра. Должен признаться, что я задолжал читателю вторую половину исследования, где «эффект Эйзенштейна» должен быть рассмотрен как прямое развитие «эффекта Кулешова»: анализ наших 15 кадров наглядно доказывает эту преемственность.

родах художественного кино, окрестил «Мать» Вс. Пудовкина... кентавром: зачем-де некстати метафоры, сравнения, олицетворения! Но в таком случае он должен был, скажем, Гоголя или Бабеля обозвать «сверхкентаврами»!

В этой статье есть для меня одна загадка: здесь ни разу не упоминается «Броненосец», хотя в то же время в других статьях Шкловский писал о фильме охотно и много. Объяснение, возможно, в том, что фильм Эйзенштейна не очень укладывался в исходный теоретический тезис статьи: «Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большой геометричности приемов, в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; так, строфа «Евгения Онегина» разрешается тем, что две последние строки, рифмующиеся друг с другом, разрешают композицию, перебивая систему рифмовки» и т. д. (см. «Поэтику кино», стр. 141). Можно представить себе и психологическое объяснение: сам Виктор Борисович в те годы принадлежал скорее к «прозаическому» крылу (вспомним хотя бы «Крылья холопа», «3-ю Мещанскую», «По закону» Шкловского-сценариста и статью «Конец барокко» Шкловского-полемиста). Но «Потемкина» он любит по сей день.

Последовавшая затем путаница в классификации фильмов была неслучайной: ведь и в литературоведении с поэзией и прозой обстоит не так уж ясно. Достаточно напомнить столетний спор филологов о том, почему жемчужина пушкинской лирики «Я вас любил: любовь еще, быть может...», где нет ни одного тропа, все же является поэзией!

Так что же все-таки — проза, а что — поэзия?

Одно из существенных их различий, по мнению многих ученых и писателей,— принципиально разное отношение к «словарному» слову: поэзия, в отличие от прозы, стремится максимально использовать его смысловой «пучок», торчащий, как мы помним, в разные стороны. Иногда это стремление приводит к образованию тропа, а иногда — разные значения одного и того же слова «отыгрываются» в общем контексте поэтического произведения. И в этом — причина емкости и многозначности поэзии. Иными словами, основа поэтической образности — не статичная «фигура» (троп), а динамическая структура (многократная смысловая связь).

Теперь мы можем вернуться к нашей «кинофразе».

Являются ли ее крупные планы — синекдохой? Пожалуй, да: вместо целого корабля показаны его части, и это, помнится, как бы одушевляет броненосец; распятие и труба в определенном смысле — весьма существенные части священника и горниста. Но мало этого. Режиссер выбрал такие детали, такие части, которые одновременно принадлежат разным целым. Каждая из них дает толчок воображению (то есть нашей способности мыслить образно) сразу в нескольких направлениях:

от распятия — к священнику как человеку и «батюшке»; к религии, которую оно символизирует; к церкви, причастной мирскому богатству (вспомним золотой блеск его, когда поп постукивает им по ладони)...

от орла на носу — ко всему кораблю и ко всему государству...

от спасательного круга... Это ведь тоже не просто часть корабля. Устойчивая ассоциация связывает его с проявлением гуманности, человеческой солидарности в беде. В данной беде, правда, спасательный круг не поможет, не спасет...

Погодите! Вернемся к соседним кадрам. Рядом — кадры Христова распятия и царского герба. Но ведь Христа называют Спасителем! И царя тоже — спасителем и заступником! Оказывается, эти планы-синекдохи (а может быть, символы? метафоры?), эти неподвижные кадры связаны еще одним: сквозь них движется тема Спасения. И спасательный круг послужил знаком-детерминативом, выявляющим этот смысл в кадрах — «иероглифах».

Пусть подсознательно, но мы воспринимаем его, ибо у этого круга есть постоянный эпитет «спасательный», дающий ему единственное чтение.

Нас не должно смущать то, что этот своеобразный детерминатив стоит не в начале, а в

середине «кинофразы». В ней ведь не только данный смысл. Кроме того, наше восприятие устроено так, что кадры в памяти как бы наслаиваются и преображают друг друга. Разве не на подобном эффекте существует и сам кинематограф? На экране ведь чередуются совершенно неподвижные кадры, а мы видим — движение!

Что, однако, стоит в начале фрагмента? Кадр, где Вакулинчук поднимает голову...

«Вакулинчук решается»

Первый титр кинофразы, а звучит как итог. Итог чего? Перед ним — крупный план высоко поднятой головы Вакулинчука. Да это ведь завершилось движение, начало которого — в первом кадре! Между начальной и конечной фазами его вмонтировано шесть других изображений. Попробуем снова пробежать их глазами, памятуя по предыдущему анализу, что эти кадры прочитываются и в отрицательной форме действия и в аллегорическом плане содержания:

не откажется стрелять караул,
не спасет обреченных ни поп, ни бог,
не поможет спасательный круг,
не заступится царь,
не протрубит тревогу горнист,
не взовут о спасении жертвы...

«Прочитываются» (повторим еще и еще) — это не значит: кадры переводятся в слова. Это значит — молнией проносятся в воображении еще неясные мысли, неосознанные ассоциации, это значит — сжимается сердце от сострадания, и хочется почему-то крикнуть тем, на экране: спасите их! спасите себя!.. Кричит Вакулинчук, срывая расстрел. И взрывая громом аплодисментов мертвую тишину зала: значит, нашелся там человек, который думал, как и подобает нам, людям, который думал, как мы...

Или мы думали, как он?

Да, мы *видели мысли* Вакулинчука, сами того не подозревая. Ибо в монтаже шести статичных кадров — шести напряженных образов, метафорически двинувших наше восприятие далеко за пределы палубы броненосца,— молнией мелькнули перед нами *мысленные образы экранного персонажа*:

если не бог... не царь...

Уж не ждем ли мы слова: ... герой?! Не стали героями ни сами казнимые, ни горнист, ни караул...

Эта строка «Интернационала» — «... не бог, не царь и не герой» — да и вся строфа, частью которой она является, не могла не звучать в душе матроса-большевика, призвавшего потемкинцев добиться «освобожденья своею собственной рукой». Я глубоко убежден, что она входила и в круг прообразов, диктовавших режиссеру выбор деталей и их порядок.

Монтажно-кадровая структура, непосредственно передающая мысли и чувства персонажа, получила название «внутреннего монолога». Киноведы знают, что первым в мире предложил использовать ее в кино Сергей Михайлович Эйзенштейн. Но до сих пор это открытие связывали с его нереализованным фильмом «Американская трагедия». Пора восстановить приоритет «Потемкина».

...Экранизацию романа Теодора Драйзера Эйзенштейн должен был снимать в 1930 году в Голливуде. Хозяева фирмы «Парамаунт» испугались обличительной силы сценария и порвали контакт с Эйзенштейном. Особенно взволновала их трактовка центральной сцены (а следовательно — мотивировка всего сюжета): Клайд Гриффит оказывался юридически невиновным в гибели своей возлюбленной Роберты, она утонула почти случайно во время катания на лодке. Виновным оказывался общественный строй, который казнил Клайда. И который внушил ему мысль об убийстве бедной девушки, ставшей препятствием на пути к богатству. Но это значит, что Клайд был *морально* виновен: он поддался внушению — он стал жертвой, он хотел убить... Однако он не мог решиться на убийство, с расчетом боролись в его душе жалость, любовь, человечность... Эту трагическую борьбу (и эти бумеранги взаимных обвинений человека и общества) Эйзенштейн и хотел передать с помощью «внутреннего монолога».

«Что это были за чудные наброски монтажных листов!

Как мысль, они то шли зрительными образами, то звуком, синхронным или асинхронным,

то как звучания, бесформенные или звукообразные: предметно-изобразительными звуками...

то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами; то междометиями, с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними...

то бежали зрительные образы в полной тишине...»*

Прервем на этом цитату из статьи «Одолжайтесь!», в которой режиссер впервые поведал кинематографистам о своем открытии. Лишь спустя тридцать лет, в конце 50-х годов, кино смогло наконец одолжиться, использовав коечто из возможностей «внутреннего монолога». И только сейчас, в середине 70-х годов, мы смогли разглядеть в «Потемкине», в сцене с брезентом, «бег зрительных образов в полной тишине» как предтечу звукозрительного замысла «Американской трагедии».

Зачем надо было в «Броненосце» делать зримым биение мысли матроса? Чтобы подготовить и обосновать его восклицание, которое прерывает братоубийство.

Итак, Вакулинчук решился крикнуть: «Братья!» Он не был героем-сверхчеловеком, не был героем-полубогом. Он стал моральным победителем господствовавшего «порядка», ибо решился стать спасителем своих братьев. Поэтому именно он стал историческим героем. И героем фильма.

Взгляните теперь на первый титр кинофразы: имя героя выделено прописными буквами, на нем как бы сделано ударение. Это было очень важно в немом кино — как написан титр, как расположены слова, какой употреблен шрифт: все это заменяло интонацию речи. И в то же время было весьма существенным изображением, подчас не менее эмоционально воздействовавшим на зрителя, чем кинокадры. «Потемкин», наряду с документальными фильмами Дзиги Вертова, остался непревзойденным в игре титров*. Посмотрите на вторую половину нашего фрагмента.

«БРАТЬЯ!»

Помните, как в мертвой тишине перед залпом хотелось крикнуть: остановитесь! что вы делаете? спасите невиновных! Все эти слова были бы правильны по сути, но как они бледны и невыразительны в сравнении с двумя возгласами-титрами, найденными для фильма «БРАТЬЯ!..», «В кого стреляешь?!».

Иногда критики, по памяти пересказывая фильм, пишут эти слова как один титр, одну фразу: «Братья, в кого стреляешь?» (какая вялая запятая — так и чудится жалобное упрашивание!) Бывают ошибки и посерьезнее. Однажды я встретился с такой версией: «Братцы! В кого стреляете?» К ней нужно от-

---

* Цитирую по второму тому шеститомника. Меня долго удивляло, что сам Эйзенштейн, отличавшийся почти невероятной степенью самосознания в творчестве, нигде даже не упомянул о «внутреннем монологе» Вакулинчука. И это — при возраставшем с годами интересе к опыту «Потемкина» (вспомним «Неравнодушную природу»), при его увлеченности всяческими «родословными» открытий в собственном искусстве и далеко за его пределами. И вот — готовя эту статью к изданию, я перечитал еще не изданные материалы из книги «Монтаж» и в разделе о метафоре («Глагольность метафоры у Шекспира и Гете»), откуда были выписаны приведенные раньше фрагменты, буквально наткнулся на следующие слова: «Тишина — это как бы клубок не развившихся в действие потенциальных возможностей природы и среды. То напряжение, беззвучность которого, кажется... начинаешь слышать, когда выключено все случайное и поверхностное, все преходящее в звуках. Если не космически и «вообще», то психологически, в данном частном случае — во всяком случае, образ тишины таков в сцене с брезентом на «Потемкине». Это именно с поверхности, с виду «мертвая» тишина. Но внутренне — это именно тот тип внутренне напряженной тишины, в которой, лихорадочно мчась через матросское сознание или судорожно пробегая по офицерским нервам, в равной мере пульсирует ощущение возможной драмы, взрыва, столкновения» (ЦГАЛИ, фонд 1923, опись 2, ед. хр. 284; разрядка моя.— *Н. К.*). Для исследователя нет большего счастья, нежели авторское подтверждение его догадок: в этой короткой цитате заключена почти вся теоретическая проблематика данного этюда — и отрицательная форма действия, и безусловный психологизм «Потемкина», и «внутренний — лихорадочно немой — монолог» матроса. Читателю же нет дела до того, когда исследователь догадался вчитаться в давно знакомый ему текст,— он может рассматривать данный этюд как иллюстрацию к концентрированному тексту Эйзенштейна.

* Функция титра в фильме — одна из наименее исследованных. Между тем это не только историческая проблема: 60-е годы возродили титр как драматургическую «единицу» кино. Новыми теоретиками ее стали специалисты по наследию А. Родченко и ленинградский киновед Ю. Кузнецов.

пестись серьезно, это свидетельство непонимания духа фильма.

Почему — БРАТЬЯ, а не братцы? Ведь «братишка», «братцы» — традиционное обращение моряков друг к другу: их братство скреплено романтикой моря и опасностями стихии, единством боевой дисциплины и единством взаимного долга. Казалось бы, реалистичнее, чтобы Вакулинчук обратился к сотоварищам в свойской, уменьшительной форме слова. Но Эйзенштейн дает его в основной форме — предельно «расширительной». Это как разница в выражениях «любить своих близких» и «возлюбить ближнего своего». Ведь не только в том дело, что братцы караульные не должны стрелять в братцев-матросов, накрытых брезентом. Люди будут стрелять в Людей. А все Люди — братья!

Столетиями человечество вынашивает эту мысль, стремится к ее осуществлению в жизни, противопоставляет как идеал социальному насилию, рабству, расизму. Она звучит в декларациях и поэмах. Ее поют в бетховенской Девятой симфонии («Обнимитесь, миллионы!») и в «Интернационале». Кто не прибегал к бессмертной силе этого слова! И религия провозгласила людей «братьями во Христе». И монархия объявляла подданных — детьми верными царя-батюшки, братьями и сестрами меж собой... Мы, кажется, возвращаемся к крупным планам нашей кинофразы?

Смотрите, как естественно и органично (хотя подспудно и незаметно) вызревает в них слово «БРАТЬЯ!». Оно высвобождается из-под фальсифицированных оболочек золотого креста и железного орла. Спасательный круг и знаменный галун на трубе проводят еще не родившееся слово через морской и военный «обертон». Крестьянский земной поклон под брезентом возвращает его в сферу Человека. Слово как бы кристаллизуется, концентрируя в себе всю положительную энергию этих «деталей» — в противовес их отрицательной форме. И зверский приказ «Пли!» по контрасту вызывает слово к жизни во всем его идеальном полнозвучии.

Написанное почти на всем пространстве кадра, восклицание «БРАТЬЯ!» стоит отдельно от вопроса-восклицания «В кого стреляешь?!» Отметим попутно грамматическую «неправильность» — форму второго лица единственного числа: «стреляешь», а не «стреляете». Вакулинчук обращается одновременно ко всем и к каждому — к Тебе, а не к Вам и не к Ним. Стреляют все вместе — убивает каждый в отдельности. Так в ситуации вместе с титром (в его единственно возможной грамматической форме) опровергнут старый печальный афоризм «живем вместе, каждый умирает в одиночку»: братцы под брезентом погибают вместе, потому что жили в одиночку (это те самые неуверенно заметавшиеся, которые не сразу ринулись из строя к орудийной башне).

Смысл вопроса тоже двояк. Он отрицает убийство людей как таковое. И в то же время содержит призыв к расправе с теми, кто затеял это убийство. Так слова «В кого стреляешь?!», поддерживая восклицание «Братья», становятся сигналом к восстанию: они приносят не мир, но меч.

Почему — два титра, а не один? Потому что каждому из них предстоит, преображаясь, воскресать на протяжении всего фильма.

Несколько эпизодов спустя, на митинге у тела погибшего Вакулинчука, слово «братья» повторяется в страстной речи одесситки: «Матери и братья, пусть не будет различия и вражды между нами!» Здесь обновляется призыв к равенству и братству.

На одесской лестнице, когда толпа в ужасе несется вниз под пулями царских карателей, мать с убитым сыном на руках поднимается вверх со словами: «Слышите, не стреляйте!», «Моему мальчику очень плохо».

В устах Матери с Убитым Ребенком нет обращения «Братья!» — убийцы уже не братья, они — Механизм Уничтожения, часть огромного Механизма Режима. Механизма, который должен быть сломан!

Почему «Слышите?» Отчего — не «стреляйте!»? Когда они, каратели, могли слышать это слово в отрицательной форме? Им приказали стрелять — они стреляют. Это мы прежде слышали отрицание убийства — в сцене с брезентом. И до фильма — слышали.

А разве те, кто стал карателем, раньше не слышали? Разве не звучит оно тысячелетиями?

В финале фильма, где «Потемкин» готов один принять бой за свои идеалы, в напряженнейшей паузе перед залпом орудий эскадры, опять возникают титры: сначала — «Выстрел?» потом — «Или...», и наконец, когда становится ясно, что эскадра отказалась стрелять, вновь на всем пространстве экрана — «Братья».

Теперь — как торжество Идеала, который должен быть утвержден на Земле.

Все же этот фильм — не только про то, как «... в Российском государстве, лета 1905 от Рождества Христова...»

Послесловие с двумя цитатами

Закономерен вопрос: неужели все эти смыслы, до которых мы докапывались, столько раз возвращаясь к остановленным кадрам, могут быть восприняты зрителем в зале за каких-нибудь 30 секунд?

Разумеется, нет. Даже самый искушенный специалист после первого просмотра фильма выносит из зала лишь общее, суммарное впечатление. Вспоминая картину (если она его взволновала), мысленно «прокручивая» ее кадры и сцены (часто не в той последовательности, как в сюжете), во «внутреннем монологе» или в беседе с друзьями зритель начинает постигать смыслы увиденного и пережитого. Возникают вопросы — к фильму, к себе, к людям. Не потому ли мы ловим себя на желании пересмотреть быстротечный фильм, что значение многих его деталей можно понять лишь зная целое, а целое — лишь понимая детали? Если фильм выдерживает повторный просмотр — его можно смотреть и в третий раз. Среди этого рода фильмов есть уже и такие (увы, пока их еще не очень много, но ведь и кино еще молодо), которые можно пересматривать и заново открывать для себя всю жизнь. Так же, как мы вновь и вновь открываем Рублева и Леонардо, Баха и Бетховена, Данте, Шекспира и Пушкина.

Данте, первый человек Нового времени, утверждал, между прочим, что истинное произведение искусства принципиально многосмысленно. В трактате «Пир» он перенес требования, которые предъявлялись средневековыми богословами к толкованиям священного писания, на произведения светского искусства:

«...Писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным... [Второй называется аллегорическим]... и является истиной, скрытой под прекрасной ложью (то есть вымыслом поэтов.— *Н. К.*). Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам... Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается [истинным] так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе...»

Это было написано в 1303—1306 годах.

Предоставляю читателю решить, удовлетворяет ли «Броненосец «Потемкин» этим четырем смысловым «уровням».

Смею уверить также, что мы отнюдь не исчерпали содержательные «элементы» наших пятнадцати кадров. Ну вот, например, это движение Вакулинчука в первом кинокадре...

Нет, я не собираюсь возвращаться к анализу. Ограничусь второй и довольно часто вспоминаемой цитатой из той же статьи Эйзенштейна, которую напечатала газета «Берлинер Тагеблатт» 7 июня 1926 года, в разгар ошеломляющего успеха «Потемкина» в Германии:

«Меня упрекнули в том, что «Броненосец»... слишком патетичен. Но разве мы не люди, разве нет у нас темперамента, разве нет у нас страстей, разве нет у нас задач и целей? Успех в Берлине, в послевоенной Европе, на заре все еще зыбкого и неуверенного «статус кво», должен был стать призывом к жизни на земле, достойной человека; разве не оправдан этот пафос? Надо поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, надо быть человеком, стать человеком — не большего и не меньшего требует тенденция этого фильма».

Л. Арнштам

Музыка героического

Через год с небольшим ему было бы 70. К этой дате готовились его близкие и друзья. Готовились музыканты нашей страны и музыканты всех континентов земного шара. Готовились, как к большому празднику всечеловеческой культуры, и те, кто любит музыку, готовились все, благодарные ему за то, что он живет и творит.

Ему было бы 70. Было бы...

Его великое искусство рождено и выращено великой эпохой.

Он поступил в Петроградскую консерваторию в 1919 году. В холодном, голодном и вопреки всему счастливом 1919-м!

Ему было тринадцать лет. Худенький, обманчиво хрупкий подросток — таким я, и сам учащийся той же консерватории, увидел его впервые. Он был на редкость подвижен. Более того, был он как-то по-особому быстр. Его остренький профиль, задорно торчащий хохолок быстрым промельком виделся мне в самых разных местах консерватории. Ничего внешне «артистического» не было ни в его наружности, ни в его поведении. Конечно, никому не дано было тогда угадать в подростке Шостаковиче того, чье имя впоследствии обозначит целую эпоху м и р о в о г о музыкального искусства. Но о нем скоро заговорили, как об одаренном пианисте, а о его редкостном слухе и феноменальной музыкальной памяти ходили легенды.

На консерваторских публичных «прослушиваниях» и экзаменах поражал он не только ранней своей музыкальной зрелостью, но и какой-то особой, только ему свойственной, ритмической остротой исполнительского почерка.

Это о б о с т р е н н о - р и т м и ч е с к о е, как мне представляется ныне, было не только приметой его пианизма. Оно было самой сутью его души, его мироощущения. Предельно же обостренное восприятие окружающего — основа основ всего искусства Шостаковича — тогда, в начале пути, диктовалось ему, подростку, ритмами революции.

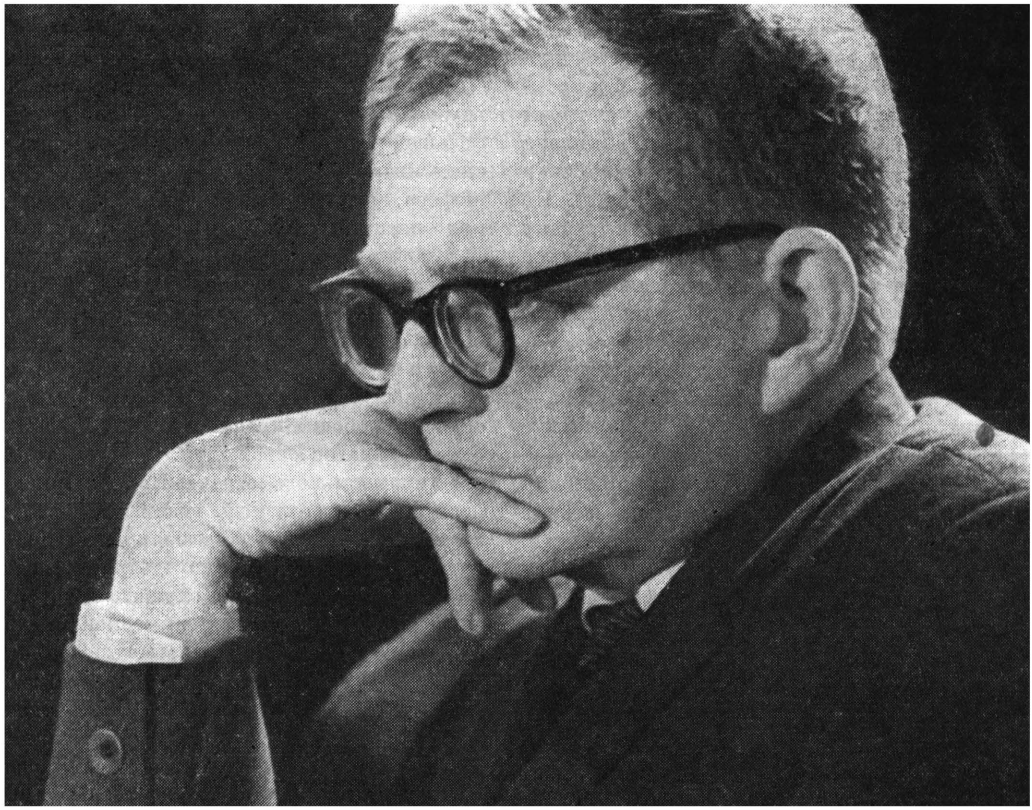
Она баловала его отнюдь не больше, чем других...

Бытовали некогда пошловатые картинки: вдохновенно склоненное над клавиатурой чело, скажем, Бетховена или Шопена, а за плечом Муза — девица в белом хитоне, увенчивающая композитора лавровым венком. Если бы эдакой деве-музе вздумалось неосторожно увенчать отрока Шостаковича таким же вот лавровым венком, не сомневаюсь, что его матушка тотчас сварила бы из благородных листьев этого венка суп, дабы хоть как-то, хоть чем-то подкормить своего всегда голодного отпрыска.

Как и все мы, выстаивал он свою тарелку пустых щей в голодной консерваторской очереди. Как и все, прежде чем коснуться ледяных клавиш рояля, пытался хоть как-то отогреть свои застывшие руки.

Однако не жалейте его, не жалейте и ни в коем случае не умиляйтесь тому, что вот и ему уже в столь раннем возрасте пришлось перенести такие лишения!

Поверьте, он не нуждался ни в жалости, ни в умилительном сочувствии. Как и все мы, как все поколение, вступившее в сознательную жизнь с первыми шагами революции, он просто не замечал этих лишений, испытывая легкое и веселое чувство освобождения от всяческих пут быта.



Дмитрий Дмитриевич Шостакович

Казалось, все вокруг дышало предчувствием близкого и обязательно всеобщего счастья. Всеобщность, постоянная к ней причастность становилась для нас законом жизни. А стремительные ритмы революции каждый день приносили Новь. Только бы успеть, только бы ничего не упустить, только бы не выбиться из ритмов, перехватывающих самое дыханье.

Революция была воздухом, которым мы дышали.

Никогда еще не знала Россия такого всеобщего стремления к познанию прекрасного, такого всенародного прикосновения к искусству, как в те первые годы революции, годы неслыханно тяжелых боев и неслыханно тяжких лишений.

Заснеженный, утонувший в сугробах Петроград жил напряженной художественной жизнью. В зале бывшего дворянского собрания (ныне зал Ленинградской филармонии) только что воссозданный симфонический оркестр предлагал слушателям цикл симфоний Бетховена. Последний концерт цикла — Девятая. Зал заполнен слушателями не только привычными и издавна верными музыке. В зале также и матросы Балтики. Прямо отсюда отряд моряков двинется на фронт. Но вместо привычного митингового оратора к морякам обращается сейчас Бетховен.

Чертовски холодно! Дирижер в традицион-

ном фраке, однако под этим «буржуйским» нарядом, там, где положено светиться белизной пластрону, виднеется нечто бесформенно-утепляющее. Медные мундштуки труб и тромбонов, кажется, вот-вот примерзнут к губам музыкантов. Вместе со словами Шиллера с губ певцов-солистов срываются клубочки пара. Пар густо клубится и над хором. Но что бы там ни было, призыв к всеобщему братству людей — гимн радости — несется над сосредоточенно притихшим залом. Последние, ликующие такты музыки подхвачены шквалом аплодисментов.

Рабочие глухих питерских окраин, их семьи от мала до велика, солдаты, моряки — для них играли спектакли все петроградские театры. Для них пел Федор Шаляпин. В «Севильском цирюльнике» Базилио — Шаляпин вставлял в речитативы самодельные остроты о спекулянтах, вызывая взрывы такого смеха, какого, конечно же, никогда прежде не знал украшенный золотым орнаментом, весь в блекло-голубом бархате, многоярусный зал бывшего императорского, бывшего Мариинского театра.

Кружки драматического искусства, поэтические и просто литературные, кружки живописи, даже какие-то школки босоножек — последовательниц Айседоры Дункан, размножались с невиданной интенсивностью.

...Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры —

провозгласил Маяковский в своем «Приказе по армии искусств».

И как бы повинуясь этому приказу, ранней весной на улицы и площади оттаявшего города вышли художники. Они украшали его гигантскими, писанными от руки аллегориями, звавшими на бой с врагами революции и предвещавшими ее торжество во всем мире в самом ближайшем будущем. Скульпторы населяли город скульптурами из глины, в лучшем случае отгипсованными. Возможно, что другого материала для отливок и не было, а может быть, просто надо было торопиться — ведь пульс революции бился учащенно.

«На улицу тащите рояли...» — требовал Маяковский все в том же приказе.

Ну что ж, и это, по тем временам, необыч ное требование было выполнено, можно ска зать, буквально!

На потрепанные, отслужившие свой сро грузовики громоздили рояли или пианин большей частью реквизированные из буржуй ских квартир. К каждому грузовику, кро шофера, придавался пианист, иногда певе или певица, реже скрипач, виолончелис «Артистами» частенько были и мы, учащие консерватории. Мотался такой музыкальны грузовик по красноармейским частям, по р бочим окраинам, въезжал, подчас, прямико в цехи на Выборгской стороне, за Нарвско заставой, утверждался на плацах, где наскор обучали рабочих-красногвардейцев науке п беждать врагов революции. По приказу «Му зо» (музыкального отдела Наркомпроса) р пертуар был серьезный, главным образом му зыкальная классика. Слушали эту непривы ную музыку достаточно доброжелательно Случалось и так, что слушатели делилис с «артистами» своим скудным пайком — ку ском черствого черного хлеба.

...Мы разливом второго потопа
перемоем миров города...

Белыми ночами, взявшись за руки, выша гивали мы в ритме этих строк по проросши травою булыжным мостовым Петрограда, пер вого города мировых революций. И то тут то там видится мне где-то рядом с нами остренький профиль, задорный хохолок и цепкий, совсем недетский взгляд из-под сте кол очков — быстрый подросток Шостакович

Конечно же, не мог он пропустить и репе тиций бетховенских симфоний, на которы мы, консерваторцы, проникали, прячась за колоннами.

Вижу я его и на том, заключительном кон церте цикла. Д е в я т а я...

Настанет время, и он вернется сюда, в этот зал, со своей С е д ь м о й. Это будет в дни ленинградской блокады, дни самых суровы испытаний, какие только могла предложить история человеку. И тогда люди придут к е г о музыке. Они будут медленно, но упор но передвигаться по городу, с трудом перести пая опухшими ногами, поддерживая дру

друга, не обращая внимание на рвущиеся где-то рядом фашистские снаряды. Они будут часто останавливаться для того, чтобы передохнуть, и для многих путь к е г о музыке будет многочасовым. Но они придут к ней! Придут для того, чтобы обрести в его С е д ь м о й второе дыхание и непоколебимую уверенность в конечной победе добра над силами зла. И С е д ь м а я станет легендой, одной из самых прекрасных легенд человечества...

Настанет это время!

Но сейчас я вижу его все еще в том, 1919 году, в кучке других консерваторцев, заполонивших ступени, ведущие от боковых проходов прямо к эстраде, с которой несется в скованный холодом зал могучий призыв к в с е о б щ н о с т и — «Обнимитесь, миллионы!»,— обращенный на этот раз к тем, кто в п е р в ы е пришел к музыке, к будущим героям фильма «Мы из Кронштадта» — морякам Балтики... И кажется мне, снова и снова замечаю я цепкий, внимательный, недетский взгляд Шостаковича-подростка, устремленный на них из-под стекол очков...

Соприкасался ли он в п р я м у ю уже тогда с такими же новыми слушателями, делился ли он сам музыкой с ними, неискушенными в музыке? Ну что ж, совершим еще одно путешествие во времени.

1934 год. В одном из павильонов «Ленфильма» я, уже режиссер кино, снимаю фильм «Подруги». Для того, чтобы эпизод проводов героинь нашего фильма на фронт выглядел как можно правдивее, ассистенты уговорили посниматься «настоящих» рабочих женщин с Нарвской и Невской застав, с Охты, с Выборгской стороны. Были среди них и такие, которые сами участвовали в боях гражданской войны.

Зашел в павильон к тому времени уже достаточно известный композитор фильма Дмитрий Шостакович. Как всегда, скромно присел где-то в дальнем углу декорации.

А в перерыве, когда операторы возились со светом для очередного кадра, подошла ко мне женщина. Была она немолода, костлява, на впалом лице особенно выделялись до странности большие усталые глаза.

— Товарищ режиссер, вот там,— показала она в дальний угол,— это кто будет?

— Это? Шостакович... Композитор.

— То-то, гляжу я, знакомое у него лицо... а теперь вспомнила откуда. Он же у нас, в Путиловском клубе, как раз в то время, которое у вас в картине показывают, на пианине играл... Хорошо играл, бойко... а сам еще совсем мальчишечка, вроде воробьишки встрепанного... — женщина, не сводя глаз с того угла, где затаился Шостакович, улыбнулась и, помолчав, бесстрастно договорила. — Я потому так хорошо все запомнила, что у меня мужа на другой день около Гатчины убило... Тоже ведь молодой был! — договорила и, легко вздохнув, отошла на свое место, в толпу таких же, как и она, много повидавших и многое переживших женщин.

...Нет, не звуки траурных маршей послышались мне сейчас, а победные фанфары. Вернули они меня еще раз к тем временам, о которых я начал свой рассказ.

Густой июльский вечер 1920 года. Колоннада Томона в знаменах и лозунгах на многих языках, перекрест лучей прожекторов над Невой и многотысячные толпы зрителей, которые и сами были как бы участниками грандиозного марша народов мира «К мировой коммуне». Могли ли мы, подростки, жадные ко всему, что несло нам время, пропустить такое?! Конечно же, нет! Толкались мы в жаркой толпе, пытаясь пробраться как можно ближе к Ростральным маякам, расцвеченным сигнальными огнями, к порталу Биржи...

И где-то, опять и опять, видится мне остренький профиль, задорный хохолок Шостаковича. И почему бы ему, такому же, как и мы, жадному к нови, не оказаться в толпе, ну хотя бы рядом с Джоном Ридом? Ведь неистовый и веселый Джонни был делегатом второго конгресса Третьего Интернационала, конгресса, собравшего в голодный революционный Петроград борцов за новь человечества, людей всех рас — белых, желтых, черных. И это в их честь, в честь конгресса, открытого несколько часов назад Лениным, разыгрывалось, пускай несколько наивное,

но воистину народное героическое действо «К мировой коммуне».

Снова и снова великая мечта о всеобщности, о братстве всех людей Земли. Мечта, за воплощение которой отдал жизнь муж рабочей женщины с Нарвской заставы, той, что узнала в Шостаковиче середины тридцатых годов «воробьишку встрепанного» трагических дней своей многотрудной молодости.

...Так начинался Шостакович!

«Как все»? «Как мы»? «Как другие»? «Как все наше поколение»?

Да, это так, и не так, ибо нес он в себе высокое отличие — одержимость и пристальность гения. Гениальные же натуры, которым суждено выразить мысли и чаяния эпохи, рождаются не часто — этот «трюизм» следует помнить всем, кто склонен к простым уравнениям.

Однако не подумайте, что подросток Шостакович, хотя бы в самой минимальной степени, чувствовал сам свою исключительность. Ничего этого никогда не было и не могло быть! С детства жил в нем неиссякаемый запас юмора, который впоследствии украсит многие страницы его сочинений. С детства он был смешлив. Умел остро подмечать смешное. А что может быть смешнее, чем человек, который чувствует какое-то особое свое место в мире других людей, чувствует и чем-то старается это подчеркнуть? К тому же отличала подростка Шостаковича и в те дальние уже годы природная благородная скромность, которую он и пронес через всю жизнь.

●

Революция, изменившая лицо мира, ее титаническая борьба, ее трагические коллизии, ликующие всплески ее праздников, ее повседневные тяготы и лишения — все это нашло отражение в музыке композитора Дмитрия Шостаковича. Впрочем, слово «отражение» здесь неуместно, ибо Шостакович и самое содержание революционного времени неразрывны.

Его музыка, даже тогда, когда он хочет быть объективным, даже тогда, когда, казалось бы, он предается раздумьям, размышлениям,— никогда не «со стороны», в ней начисто отсутствует холодок соглядатая. Шостакович-композитор всегда в самом центре бурь истории.

Редко являлся миру гений в такой же мере, как Шостакович, принявший на себя ношу времени. Это нелегкая ноша, и связи искусства Шостаковича с временем — сложные связи. Он никогда не был «рапсодом», бездумно поющим осанну великим свершениям и победам эпохи, родившей его искусство. Будучи подростком, он уже хорошо знал цену крови, цену страданий, какими доставались эти победы и эти свершения.

Девятнадцати лет он сочинил свою первую симфонию. Юношеская эта симфония была не только обещанием будущего, но также итогом прожитого и пережитого. Она далеко не безоблачна! Прелестная, вальсового характера, побочная тема нисколько не смягчает неожиданно острых контрастов ее первой части. Лирическое адажио таит в себе высокий градус драматической напряженности. А победно-ликующему выводу финальных тактов всей симфонии опять же предшествует исполненное скрытой тревоги стремительное движение, прерываемое грозными ударами литавр, и совсем не безоблачная маршевая поступь последней, четвертой части.

Думается мне, что не только поражающе зрелое мастерство, но в первую очередь огромный заряд драматической человечности, заложенный в ткани симфонии девятнадцатилетнего композитора, и был причиной мгновенно возникшей, небывалой ее популярности, ее победного шествия по концертным залам всего мира.

Впрочем, творчество Шостаковича достаточно подробно исследовано. Каждое его новое сочинение подвергалось и не раз еще будет подвергаться серьезному анализу. Я не музыковед, не музыкальный критик. Я просто человек, который не мыслил своей жизни вне постоянного общения с его музыкой, покуда он был с нами, не мыслю и сейчас, когда он покинул нас навеки.

Но, конечно, не в моих возможностях, да и ни к чему мне заниматься разбором-анали-

зом какого-либо из его сочинений. Однако если бы меня спросили, какой видится мне основная черта, основной, что ли, «з в у к» всего созданного Шостаковичем, я не задумываясь ответил бы — д о б р о т а.

Шостакович добр! Он был добр, беспредельно добр в каждодневном общении. Добр и ответственно внимателен к каждому человеку, встреченному им на жизненном пути. А ведь их были тысячи...

Его бескорыстие было воистину рыцарственно... Вся жизнь его — пример того, что «гений и злодейство — две вещи несовместные». Ему была непереносима любая форма унижения человеческого в человеке. Раскрепощенность человеческих чувств — постоянный предмет его размышлений в искусстве. В этом он истинный гуманист. Но он гуманист, взращенный бурями революции, он гуманист н о в о г о в р е м е н и, времени строительства нового мира, новых отношений человека с человеком. Вот почему его гуманизм не имеет ничего общего с простым состраданием к страданию. Он гневно обрушивается на самый источник страдания.

Одна из центральных тем многообразного творчества Шостаковича — утверждение высоких и простых человеческих чувств и борьба с теми силами зла, которые подавляют расцвет человеческого в человеке.

Не могу удержаться от того, чтобы не привести хотя бы один разительный пример одержимости Шостаковича именно этой темой, в сущности даже не темой, а как бы довлеющей в его творчестве идеей.

Опера «Катерина Измайлова» по времени сравнительно раннее, но уже совершенно зрелое произведение композитора. Не «Леди Макбет Мценского уезда», как у Н. Лескова, а именно «Катерина Измайлова». Переакцентировка смысла повести Лескова лежит в самом переименовании ее. Опера Шостаковича — это высокая трагедия чувств, простых и ч е л о в е ч е с к и х чувств женщины, подавленных и угнетенных силами стяжательства, принуждения, насилия, бесправия, тупыми и жестокими силами социального строя, породившего одну из самых омерзительных форм мещанства. Чувства эти, вырвавшиеся «на волю», толкают героиню на преступления. Но в опере, обрекая Катерину на страшные муки совести (вспомним хотя бы появление призрака отравленного Катериной свекра или удивительные по своей трагической выразительности раздумья Катерины-каторжницы: «В лесу, в самой чаще есть озеро... и вода в нем черная, как моя совесть черная»...), Шостакович все же всем интонационным строем, прозрачной чистотой мелодического рисунка утверждает ч и с т о т у и ч е л о в е ч н о с т ь ее чувств, обреченных и замаранных не только преступлением, но и неизбывно обыденной, нечеловечной, «антидуховной» пошлостью как всей среды, в которой она существует, так и того, кому эти чувства отданы без оглядки.

Человечность и бесчеловечность! Борьба с бесчеловечностью во имя настойчивого утверждения человечности! Ничтожность бездуховности и величие духовности в любых, даже самых трагических испытаниях, какие может предложить человеку жизнь! Революция как высший стимул человеческой в с е о б щ н о с т и — разве все это не является содержанием почти всех основополагающих сочинений Дмитрия Шостаковича?!

...Шостакович щедр! Его щедрость — это щедрость гения, который не может не творить непрерывно. Когда впервые прозвучала опера «Катерина Измайлова», ему не исполнилось и двадцати шести лет, но за его плечами были уже опера «Нос» (по Гоголю), три симфонии, множество камерных сочинений, музыка для целого ряда драматических спектаклей и кинокартин. С той поры он не знал ни минуты передышки, и ныне одно перечисление всего созданного им заняло бы множество страниц. Блистательный профессионал, он не чуждался никакого рода и никакого жанра в своем искусстве. Много и плодотворно работал он и для кинематографа. И здесь, может быть, как нигде, очевидна его великая щедрость. Он написал музыку к сорока фильмам. К сорока! Количество говорит само за себя. Мне, кинематографисту, посчастливилось долгие годы наблюдать за работой Шостаковича в кинема-

тографе. И не только наблюдать, но подчас и работать с ним рука об руку, ведь он написал музыку к большинству моих фильмов.

«Златые горы», «Встречный», трилогия о Максиме, «Сказка о попе и его работнике Балде», «Любовь и ненависть», «Подруги», «Друзья», «Великий гражданин», «Человек с ружьем», «Волочаевские дни», «Зоя», «Молодая гвардия», «Мичурин», «Овод», «Встреча на Эльбе», «Пять дней — пять ночей», «Софья Перовская», «Гамлет», «Король Лир»... — вот далеко не полный список фильмов, к которым Шостакович написал музыку.

Что же принципиально нового внес в искусство кинематографа композитор Шостакович?

Музыка и в звуковом кино почти повсеместно оказалась поначалу на положении служанки. Как и в немом фильме, музыка покорно «иллюстрировала» эмоциональные узлы и узелки, с о п р о в о ж д а я действие и смазывая его пахучим до приторности экстрактом чистого параллелизма. И чем неувереннее бывал режиссер в своей профессии, тем с большим «распутством» прибегал он к услугам этой служанки, с такой отзывчивостью помогавшей ему скрыть собственную эмоциональную недостаточность.

Недостаточно выразительна любовная сцена? Пустяки! Музыка выручит своим сладкогласием.

Вяловат монтажный ритм? Не страшно! Быстрое музыкальное движение создаст видимость стремительности...

Но Шостакович ни разу не унизил музыку до роли служанки! Никогда не сводил он музыкальную ткань фильма до уровня «иллюстрации». Вот почему работа Шостаковича всегда начиналась со сценария фильма, его скупые пометки на полях сценария становились, как я уже сказал, основой для создания м у з ы к а л ь н о й д р а м а т у р г и и фильма, создания музыкального образа каждый раз своего, особого характера и склада.

Более всего композитору чуждо дробное решение музыкальной драматургии. Великий симфонист, он принес в кино драматургию классического симфонизма. Тяготение к крупной форме сказывается во всех лучших его киноработах.

Вспомним хотя бы одну из ранних работ композитора, его музыку к фильму «Златые горы».

Грандиозная фуга для органа и оркестра из этого фильма, связанная сложнейшим смысловым контрапунктом со сценами стачек бакинского и питерского пролетариата, до сих пор может служить примером интереснейшей музыкальной кинодраматургии.

Даже тогда, когда драматургия фильма требовала песни, как это произошло в фильме «Встречный», композитор мелодию этой песни клал и в основу тематического материала масштабных симфонических разработок*.

Невольно вспоминаю пример из собственной практики: музыку к фильму «Подруги» Шостакович решил в несколько необычной для себя манере,— он написал «12 прелюдий» для струнного квартета. Но даже эта малая и как будто бы дробная форма (в результате последовательности прелюдий и их сложной взаимосвязи с действием) создала особое е д и н с т в о фильма...

Примеры эти можно множить и множить. Они будут достаточно разнообразны, как разнообразен обширный «кинорепертуар», щедро украшенный музыкой Шостаковича. И все же, в каких бы разнородных замыслах ни участвовал композитор, с какими бы несхожими друг с другом режиссерами ни встречался, он всегда оставался самим собой. Его авторский голос властно звучал в каждом фильме, к которому он писал музыку. Его музыка определяла самое смысловое движение фильма и его стилистику не в меньшей степени, чем работа сценариста и режиссера. По своему личному опыту я хорошо знаю, как музыка Шостаковича подчас давала совершенно неожиданное, даже для меня, и более глубокое, более обобщающее звучание всему фильму, задуманному мною.

---

* Кстати, судьба этой песни, которая живет и поныне, в своем роде удивительна! Во время войны 1941—1945 годов американский композитор и поэт Гарольд Ром написал к ней новый, достаточно торжественный текст, и незамысловатая песенка Шостаковича стала гимном Объединенных Наций.

...Тема «Шостакович и кино» заслуживает отдельного, серьезного исследования. И не только потому, что раскрывает она в композиторе редкостный талант драматурга, но и потому, что каждый кинематографический опус Шостаковича имеет и самостоятельную, непреходящую музыкальную ценность! От первых его киносочинений и до последних. Говоря об этих последних, я прежде всего имею в виду музыку Шостаковича к шекспировским фильмам покойного Г. Козинцева, безусловно явившуюся серьезным и совершенно оригинальным вкладом в обширную мировую музыкальную Шекспириаду.

Ему было бы 70...

Когда ему исполнилось 60, я со страниц журнала «Искусство кино» обратился к композитору с кратким приветствием. Последние фразы этого приветствия были, конечно же, о неувядаемости его таланта, о том, что «шестьдесят — это ничуть не грустно!»...

Действительно, свое шестидесятилетие Шостакович, как и всегда, встретил работой, именно в тот день состоялось первое исполнение его Второго концерта для виолончели и оркестра. Но ни я, ни кто другой не могли тогда даже предположить, какой невиданный взрыв творческой энергии принесут последующие девять лет труда Шостаковича! Две монументальные симфонии — Четырнадцатая и Пятнадцатая. Четыре квартета — Двенадцатый, Тринадцатый, Четырнадцатый и Пятнадцатый. Второй концерт для скрипки и оркестра. Соната для скрипки и фортепиано. Симфоническая поэма «Октябрь». Романсы на стихи А. Блока для сопрано и фортепианного трио. Цикл хоровых баллад «Верность». Цикл английских песен. Цикл на стихи М. Цветаевой для контральто и фортепиано. Музыка к фильмам «Софья Перовская», «Гамлет», «Король Лир»... И это далеко не все, сочиненное Шостаковичем за последние девять лет его жизни.

Но дело, конечно, не только в этом, поражающем воображение количественном потоке музыки. Казалось бы, прославленному на весь мир композитору, достигшему почтенных шестидесяти лет, самое время хоть отчасти, хоть до некоторой степени превратиться во «многоуважаемый шкаф»: собирать и коллекционировать сыплющиеся со всех концов Земли почетные дипломы и звания университетов и различных музыкальных обществ, копить всяческие регалии. В общем пребывать в приятном состоянии признанного всем миром живого классика.

Ничего подобного не случилось. Каждое новое сочинение Шостаковича было открытием. Подчас совершенно неожиданным. От сочинения к сочинению менялся самый язык, на котором говорил композитор. И в последних своих произведениях миру предстал совершенно новый Шостакович! Он стал мудрее, много мудрее. Каждое его новое сочинение — глубокие размышления о жизни отдельной личности и всего человечества в целом. Каждое его новое сочинение — поле боя за человечность.

В Четырнадцатой симфонии он обратился к самой госпоже смерти. К смерти, которая ведь тоже является немаловажной частью жизни! Диалог со смертью, как мне представляется, он продолжил и в Тринадцатом квартете.

В Пятнадцатой симфонии он завершил этот диалог просветленным утверждением вечно живой и вечно изменяющейся жизни.

Пятнадцатый квартет он сочинял будучи уже смертельно больным. Но, едва закончив его, он тут же, буквально вслед, создал новый грандиозный цикл для баса и фортепиано, на стихи самого могучего и самого жизнеутверждающего художника Высокого Возрождения — Микеланджело.

Примерно за месяц до смерти он сочинил сонату для альта и рояля. Ему не довелось услышать ее самому... Это соната о жизни и во славу жизни. Последняя, третья ее часть, по своему напряженному лиризму, пожалуй, не знает себе равных во всем наследии Шостаковича. С бережной осторожностью несколько раз возвращает нас композитор в этой части к кратким реминисценциям — всего три, четыре ноты — из Лунной сонаты Бетховена. Это не цитата. Скорее как бы короткий вздох,

дыхание, которым великий классик поделился с художниками дней наших...

Микеланджело и Бетховен! Два гиганта героического искусства. Почему именно к ним обратился он, уже прощаясь с жизнью,— к одному впрямую, другого лишь любовно коснувшись? О, нет, он не искал у них утешения. Сильный духом, он не нуждался в утешении даже на смертном одре. Но, может быть, сознавая (или даже не сознавая), он черпал из чаши их героического опыта мужество для последней своей жизненной схватки.

Как и они, он не сдавался до последнего вздоха. На больничной кровати он правил корректуру сонаты. Он еще успел оркестровать фортепианную партию цикла Микеланджело; а дальше, дальше — смерть, конец... естественный итог каждой, даже великой жизни.

Итог ли?! Нет! Если не считать итогом — б е с с м е р т и е. Но бессмертие не итог, бессмертие — это вечно живой ток жизни.

И тот, кто бессмертен, обретает и всю изменчивость жизни и непрестанность движения чувств и размышлений грядущих поколений. Ибо бессмертие — это прежде всего способность увидеть отчетливо будущее. Таким бессмертием время наградило первого музыканта великой революции, доброго человека и доброго художника Дмитрия Шостаковича.

●

Пройдут столетия, и далекие наши потомки с трепетом и любовью будут произносить е г о и м я. Припадая к вечному источнику его музыки, они явственно услышат наше время — суровое и счастливое, грозное и доброе.

А сама жизнь его будет служить им вечным примером нравственного совершенства, благородной нравственной стойкости.

Памяти товарища

Он был первопроходцем

Недавно скончавшийся кинооператор Федор Федорович Проворов был не только выдающимся оператором, но и талантливым исследователем, художником-новатором. Он был первым советским оператором, начавшим работать с цветом. Творчеству Проворова вообще было присуще постоянное стремление открывать и разрабатывать новые технические и эстетические возможности седьмого искусства. Так, в 1936 году по двухцветному методу им был снят первый наш цветной художественный фильм «Груня Корнакова» («Соловей-Соловушка»). Сразу после войны Ф. Проворов, опять-таки первым, снял по более сложному, трехцветному методу фильм «Иван Никулин — русский матрос». Совместно с Ю. Куном в 1956 году он работал над первым в СССР цветным широкоэкранным фильмом «Илья Муромец», а в 1961 году в содружестве с А. Темериным снял первую нашу цветную широкоформатную картину «Повесть пламенных лет».

Федор Федорович превосходно чувствовал цвет, его тончайшие оттенки, и в соединении с творческой фантазией и изобретательностью это рождало кинопроизведения высоких изобразительно-художественных достоинств. Заслуги Ф. Проворова в становлении и развитии советского цветного кино несомненны и велики. Достаточно напомнить, что за фильм «Каменный цветок» Ф. Ф. Проворов в 1946 году был удостоен Государственной премии СССР, а на I Международном кинофестивале в Канне эта картина получила специальный приз за лучший цветной фильм. Призом Высшей технической комиссии была награждена на XIV Международном кинофестивале в Канне «Повесть пламенных лет».

Обладая громадной работоспособностью, Федор Федорович помимо работы над фильмами успевал выполнять множество дел. Он был научным руководителем лаборатории съемочной техники НИКФИ, членом партийного комитета «Мосфильма», был председателем студийной комиссии народного контроля.

Федор Федорович Проворов — большой труженик, хороший товарищ, талантливый художник и исследователь — навсегда останется в памяти всех знавших его.

В. Павлов

К. Парамонова

Разное детство — разный кинематограф

Обзор программы V Международного фестиваля фильмов для детей в Москве

На V Международном фестивале фильмов для детей, проходившем в рамках IX МКФ в Москве, мы увидели ленты двадцати восьми стран. Различающиеся между собой по тематике и жанрам, по художественному уровню, порой — недостаточно определенные или даже спорные по авторской концепции, они позволяют судить о современном состоянии детского кинематографа в отдельных странах мира, о тех, традиционных и новых, направлениях, которые сейчас существуют. Они познакомили нас с юными героями, живущими в условиях различных социально-экономических систем, с детьми, чьи родители придерживаются различных взглядов на мораль и политику и, представляя разные классы и социальные группы общества своих стран, стоят перед лицом различных, зачастую весьма острых и трудноразрешимых вопросов; прямо или косвенно все это сказывается и на жизни подрастающего поколения.

Девиз Московского международного кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» сохраняет свою очевидную актуальность и в отношении детского кино. В особенности — сегодня, когда в результате борьбы миролюбивых сил, в авангарде которых стоят страны социалистического содружества, советская Программа мира оказывает все более решительное влияние на взаимоотношения между народами, разрядка наполняется конкретным содержанием и существует реальная надежда, что нынешние дети никогда не будут знать, что такое войны, принесшие столько горя и страданий людям старших поколений. В этих условиях возрастает роль прогрессивного гуманистического кинематографа как действенного средства, оказывающего прямое воздействие на взгляды и умонастроения людей, включая и юных граждан нашей планеты. «Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм». Эти слова, содержащиеся в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля, обращены и к деятелям детского кино.

Панорама детского кинематографа, как и современного мирового киноискусства в целом,— неоднородна; в ней проступают контрасты, порождаемые резко различными общественно-политическими и экономическими условиями, в которых живут и работают художники разных стран. Детского кино — как единого понятия — не существует, и зачастую экран, обращающийся к юным зрителям, отчетливо выявляет несовпадение идейно-эстетических принципов, общественных задач, социальных и нравственных ценностей, на которые ориентировано киноискусство мира социализма и — кино, испытывающее давление идеологических установок буржуазии. Вот почему, оценивая тот или иной фильм, представленный на киносмотре детского кино в Москве, мы будем прежде всего исходить из главных критериев, определяющих его роль и место в сегодняшнем идеологическом споре двух идеологий, в борьбе за развитие подлинно передового, социально активного кинематографа.

Что же поддерживают и что отвергают, о чем рассказывают фильмы фестивальной программы пятого по счету мирового смотра детского кино в Москве? Что ныне заботит художников, создающих свои произведения для детей? Как отражается в их картинах сегодняшний — «взрослый» — сложный и противоречивый мир? Попытаемся ответить на эти вопросы, обращаясь к картинам, демонстрировавшимся на фестивале.

Начнем с советских фильмов.

Две картины режиссера Ричарда Викторова — «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» (авторы сценария А. Зак, А. Кузнецов), представлявшие в программе смотра наш детский кинематограф, уже успели завоевать признание зрителей во многих странах мира. В частности, они были награждены на Международном фестивале детского кино в Хихоне. Чем же привлекают эти картины? Конечно, прежде всего самобытным сюжетом, красотой фантастических съемок, исполненным юмора и наблюдательности изображением жизни героев — такой необычной и такой самостоятельной. Предоставленные самим себе, без указки взрослых, «отроки» решают по-настоящему серьезные проблемы: как быть с извечным конфликтом между чувством и долгом, как преодолеть тоску по Родине и близким, как относиться к жителям иных планет, далеким, чужим, непонятным? Главным же результатом вымышленного полета ребят к неизвестной планете становится осознание детьми — героями картины и детьми-зрителями — простой и гуманной истины: самое важное — и на Земле и в космосе — человечность, преданность, искренность, дружба. Никакая техника ничего не значит, если за ней будет стоять робот, а не человек с его духовным богатством, с его сердцем, любящим все живое, с его отзывчивостью, способностью чувствовать не только свою боль, но и горе

«Отроки во Вселенной» (СССР), режиссер Ричард Викторов

других людей. Это и есть суть нашего гуманистического мировоззрения, нашего отношения к жизни, которое мы стараемся воспитать в подрастающем поколении. Хорошо, что авторы рассказали юному зрителю о таких сложных вещах в форме увлекательного фантастического повествования. В наш век «техника», «научный поиск», «эксперимент» — все эти «взрослые» понятия рано входят в быт и сознание ребенка. Закономерно поэтому оживление интереса к жанру фантастики, еще недавно почти забытому авторами детских картин.

Интересно выступили в жанре фантастики японские кинематографисты-мультипликаторы, показавшие серию короткометражных лент. С первых кадров экран переносит нас в мир жестокой борьбы, над которым висит страшная тень разрушения, гибели, смерти. Правда, живет там современный рыцарь Кикайдо, поразительно смелый и безмерно преданный людям. Он спасает детей и вообще он может все — этот «супермен со знаком плюс» (назовем его так, поскольку слово «супермен» слишком скомпрометировано). Детям н у ж е н герой, которому они захотели бы подражать. Но, кроме этого, детям (и особенно — маленьким) нужна еще и вера в добрые и могущественные силы, которые спасут их в самый, казалось бы, безнадежный момент. А иначе — как им жить? Есть в японских фильмах добрые и умные люди, есть дети-герои, привлекательные и смелые, за которых «болеешь» всем сердцем. Есть и еще одно, наверное, самое главное достоинство: фантастика в этих картинах порождена сегодняшней жизнью. Только в век научно-технической революции могли родиться такие чудеса, как необыкновенный стерео-видеоэкран, как искусственная собака, умные машины. Стилистика японских фильмов тоже современна. Они стремятся каждым эпизодом пробудить воображение детей, включив их в активное восприятие действия. Говорят, что каждый фильм этой серии, прежде чем поступить в прокат, показывается по телевидению — по одному 10-минутному отрывку. Отсюда — законченность эпизодов, четкость драматургических построений. Действие, как правило, происходит в фантастических, но современных — по ритму жизни и архитектурным контурам — городах. И все же, хотя многое привлекает в этих японских фантастических картинах, есть в них мотивы, которые не могут не насторожить. Ведь фильмы обращены к детям. Так почему же художники столь настойчиво повторяют в них мотив неизбежной гибели человечества, тему разрушения мира? Словно за тенью Хиросимы они сами не видят и своим детям не дают увидеть свет перемен в мире, словно не нашли в их сердцах отзвук надежды народов на мирное сосуществование, вера людей в необратимость процесса международной разрядки. И что вообще могут сделать какие-то супермены или роботы? Одни, без людей, полных решимости отстоять мир? Зачем это переходящее всякие границы преклонение человека перед могуществом современной техники, если служит она лишь целям разрушения?

Японское кино — одно из интереснейших в мире. Вспомним, как прекрасно оно было представлено на предпоследнем Московском фестивале. А на последнем киносмотре в Москве нас особенно порадовала прекрасная мультипликация — по сказке Андерсена «Русалочка» (режиссер Томохару Кацумата).

В интерпретации японских художников, верных духу произведений великого датского сказочника, картина эта звучит поэтическим призывом любить людей, сочувствовать их страданиям. Изящный рисунок героев, мягкие тона подводного мира, пластичность и изысканность движений рисованных фигурок — все это наполнено любовью художника к прекрасному сказочному миру и к человеку.

Японские мультипликационные фильмы давно уже завоевали признание зрителя. С большим успехом шла на наших экранах картина «Кот в сапогах». Ее динамизм, захватывающие дух приключения героев были так впечатляющи, так выразительны, что за условными фигурками ощущались живые персонажи, реальные характеры. Однако в том фильме главенствовали трюки. «Русалочка» же, сделанная в добрых диснеевских традициях, с неторопливой повторяемостью образов,

«Ни с кем» (Болгария), режиссер Иванка Грыбчева

с подкупающей простотой и искренностью, овеяна подлинным человеческим теплом. Мир этой грустной сказки завораживает и увлекает, потому что это мир любви и доброты...

Настоящая поэзия многообразна, как сама жизнь, как проявления добра и красоты. «Кот в сапогах» и «Русалочка» не могут быть поставлены рядом: они различаются и по выразительным средствам и по внутреннему смыслу. А вот все фантастические фильмы — «Война роботов», «Собака 001», «Призрачный корабль» и другие — очень похожи один на другой. В них повторяются и изобразительные приемы и замысел, основанный на страхе перед разрушением. И поэтому смотреть всю эту вереницу фильмов подряд не интересно: начинает надоедать, зрителями овладевает скука — ведь все заранее ясно...

Конечно же, нельзя отрицать, что японские мультипликаторы уловили некоторые современные умонастроения. Сегодня техника на Западе действительно превращается в некое чудовище, которое способно внушить страх. Задача художника — определить ее реальное место в настоящем и будущем человечества. Ведь детей надо научить любить цивилизацию и прогресс, познавать сложный мир машин и механизмов, управлять ими. Чтобы человек постоянно развивался вместе с совершенствованием техники и всегда был в п е р е д и нее. Вот где со всей определенностью должна выявляться роль художника. К свету и разуму должен он вести маленького человека, ребенка — того, кому принадлежит будущее. Искусство раскроет перед ним горизонты творчества, созидания, научит думать о других людях, чувствовать свою ответственность перед будущим мира. И поймет

каждый человек, что не «супермен» должен ему помогать, а он сам призван избавлять мир от зла — во всех его обличиях. Вот великая миссия искусства. Оно всегда гуманно и демократично, оно способствует прогрессу человечества, если только это *настоящее* искусство.

Предъявляя эти требования к детскому кино, иногда приходится констатировать, что пока еще мы слишком часто видим в детских картинах слегка обновленные конфликты прошлого, узнаваемые ситуации и сюжеты. Слишком редко возникают в них образы современного мира, масштаб современных проблем, социальные реалии нашей сложной эпохи. Успех же сопутствует лишь тем кинематографистам, которые не замыкают детское кино в узком кругу прописных истин («Будь вежлив» или «Уважай старших»...), не изолируют юных героев и маленьких зрителей от того, чем живет их страна, от «взрослой» жизни с ее острыми конфликтами.

...Короткометражный фильм «Дружба» (режиссер Вефик Хаджисмайлович). Он снят в белградском Доме пионеров. Мы видим здесь детей разных национальностей, разных возрастов, они собрались в пионерском клубе по случаю празднования Дня Объединенных Наций. Дети называют себя, рассказывают, откуда приехали. Одни — из Америки и Японии, другие — из СССР и Чехословакии, из Сенегала и ГДР... Они — отовсюду, эти маленькие граждане Земли. Кто-то угощает соседа конфетами, кто-то пытается танцевать, запевает несложную мелодию, остальные подхватывают, пританцовывая.

Вот и все — поют и пританцовывают... Но как интересно смотреть на эту живую правду нашего века, на детей разных стран, таких естественных, обаятельных, открытых. За простым кадром читается многое. Ведь этот кадр порожден *современностью*. Он еще не оформился в сложный многозначный образ, кажется, у автора не хватило изобретательности для более глубокого осмысления этой знаменательной для нашего времени встречи. И все же фильм прекрасен именно этим глубоким смыслом: дети всего мира находят общий язык, они едины в своих человеческих порывах.

Так когда же это единство нарушается? Не тогда ли, когда детей начинает опутывать паутина равнодушия? Вспомним фильм «Нуль на снегу» (режиссер Кейз Аткинсон). Как честно рассказал американский художник об испепеляющем душу ребенка безразличии окружающих! Мальчик умер. Он был физически уничтожен тем, что его считали нулем, «пустым местом». Это было страшно. У ребенка не было друзей, его не грела родительская ласка. Никто не замечал, как умирал мальчик. И когда в последних кадрах картины к учителю, понявшему трагический смысл этой ранней смерти, подходит другой ученик, чтобы обратиться с вопросом, а он, по сложившейся привычке, отвечает ему, что занят,— у зрителей перехватывает дыхание... Но нет, та смерть чему-то научила учителя — он вернул ученика...

Конечно же, чтобы искоренить равнодушие и эгоизм, чтобы научить людей (и детей и взрослых) ответственности друг перед другом, искусство должно быть наступательным, угадывать и воплощать в художественных образах все живое, прогрессивное, что есть в жизни. Семья — школа — общество... Не нужно думать, что нравственное воспитание — это прерогатива школы. Ребенок формируется и в семье. Личные неурядицы родителей порою печально сказываются на характере ребенка, особенно подростка. Об этом просто и убедительно рассказал болгарский фильм «Ни с кем» (режиссер Иванка Грыбчева). Он ставит вопрос: как быть, если нет любви и согласия в семье? Родители мальчика Алеко — люди интересные и современные. Мать проектирует города, отец строит новейший завод. Оба участвуют в больших и полезных делах. А сын — ни с кем. В семье порвались те живые нити, без которых нет ни взаимного уважения, ни нежности, ни теплоты. Родители вечно заняты, они увлечены значительностью своей работы, они ощущают свою необходимость обществу. И, по всей вероятности, считают себя правыми. Но так ли это? Ведь есть еще третий человек — ре-

бенок. Ему так нужна семья — и отец и мать в равной степени. Если нет их обоих рядом, он одинок и на улице, и в школе, и во дворе. У Алеко рождается озлобленность, недоверие к «взрослому миру». Где ему понять, почему его родители так отдалены друг от друга, почему он вдруг остался один. Он ощущает лишь несправедливость ситуации и сосредоточен только на самом себе. Какое ему дело до окружающего? Ему не интересны большие дела родителей. Ведь именно они — в глазах мальчика — и отняли у него семью, сделали одиноким. И встает вопрос: как быть, когда еще в детстве ребенок сталкивается со столь трудноразрешимыми противоречиями? Как быть, когда подросток уже на заре жизни узнает, что такое одиночество и равнодушие, фальшь и эгоизм? Справедливо задумавшись об этом, авторы фильма затронули сложный круг вопросов, и нелепо было бы ждать от них однозначных ответов и категорических выводов.

Герой одинок. Ему не от кого ждать поддержки и совета. И мы тоже не знаем, как он развяжет этот узел. Наверное, махнет рукой на свою семью, перестанет считаться с родительскими настроениями, не будет думать о них, как не думают о нем они. Но поможет ли такое решение, такой нравственный урок вступающему в мир подростку? Многие вопросы остаются без ответа, тем не менее Иванка Грыбчева сняла, бесспорно, очень серьезный фильм. Он равно интересен и взрослым и подросткам. Не предлагая готовых рецептов, он заставляет задуматься о проблемах сложных, требующих разрешения. В социалистическом обществе воспитание детей становится важным государственным делом. Нам нужны люди цельные, высоконравственные, активные и сознательные, с душой, открытой всему прекрасному и справедливому.

В картине «Конец каникул» (режиссер Станислав Ендрыка) польские художники коснулись аналогичных проблем. Но фильм, рассчитанный на восприятие подростка, адресован точнее. У героя ленты Юрека также нет согласия в семье. Но не только это его заботит. Перед ним встают вопросы, возникающие в среде сверстников. Четверо бьют, и не просто бьют, а истязают, унижают своего товарища. А тот все терпит да еще и выгораживает своих мучителей. В чем здесь дело? Как рождается эта унизительная зависимость? Как преодолеть собственный страх? Где искать справедливость? Первые ростки нежности, привязанности к понравившейся девочке... И вдруг — измена! Как все это пережить, осознать, как понять причины происходящего? Кругом — жизнь: поют девушки в хоре, загорают на пляже ровесники Юрека, по шумным улицам катят без конца машины... А рядом — драки, слезы, ссоры взрослых. Юрек видит слабость своего отца, переживает смерть учителя, думает о девочке, которая уехала. Естественно и просто — у героя и у зрителя, который прожил с ним часть его жизни, созревает решение: «Я справлюсь сам. Со всеми трудностями, со всеми обидчиками!..»

Почему же не уныние и горечь утвердились в душе юного героя, а оптимистическая вера в будущее, в собственные силы? Да потому, что у него был хороший учитель, которого он полюбил, потому что встретил Юрек славную девочку-друга, потому что оказались рядом взрослые, заступившиеся за тех, кого бьют. Потому что недостатки, хотя и существуют пока в жизни, преодолимы — с ними борются все сообща. Потому что обиды и неприятности не могут затмить того светлого и радостного, ради чего стоит жить...

В картине «Конец каникул» польские кинематографисты решают задачи гражданского воспитания, поднимая сложные жизненные темы, волнующие не только подростков. Правда, мир героев этого фильма несколько замкнут. Разве в жизни не слушают они радио, не раскрывают с волнением газеты, чтобы узнать, как развиваются политические события в Португалии, как пройдут выборы во Франции, как чувствуют себя космонавты? Жизнь современного человека — с самого раннего возраста — не может быть изолирована от больших и сложных вопросов времени...

Но бывает и так, что авторы строят свое произведение на коллизии, порожденной, ка-

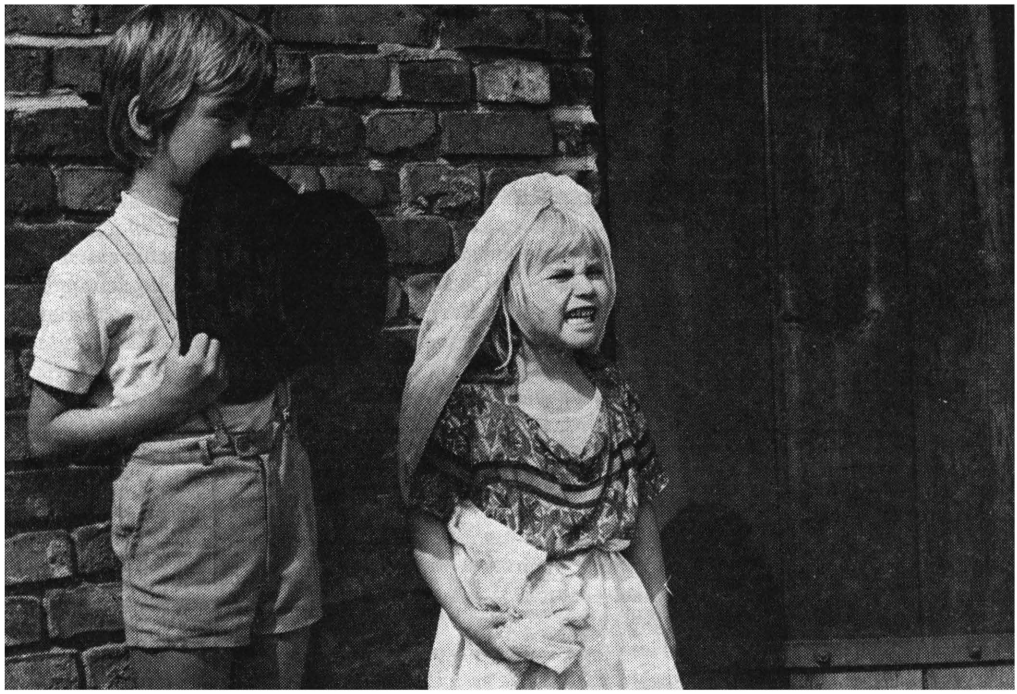
залось бы, сегодняшним днем, но не добиваются успеха. Фильм ГДР «Цветы для человека на Луне» (режиссер Рольф Лозанский) рассказывает о детях, мечтающих вырастить цветы, которые смогут цвести и на Луне. Мотив вполне современный. Однако картина оставляет грустное впечатление. Спрашивается, почему? Ведь замысел ее прекрасен, сюжет четко выстроен, маленькие герои естественны. А художественной победы нет.

Искусство рождается там, где даже игра — это модель настоящей жизни, где то, о чем рассказывают детям взрослые, интересно и им самим. А если все «понарошку», если не веришь ни в цветы, ни в увлеченность героев, если чувствуешь, что фильм создается только для несмышленышей — успеха не будет. С этой аксиомой надо считаться. Я не против игры, наоборот, я за игру. Но за ту, что есть часть жизни детей, за ту, в которую они играют, отдавая ей лучшие свои чувства и веря в ее загадочный, но неоспоримый смысл.

И в этом смысле порадовал зрителей детского фестиваля «Карлсон, который живет на крыше».

Фильм этот сделал талантливый шведский режиссер Олле Хелбум по известной во всем мире книге Астрид Линдгрен. Ее сюжет порожден тихой жизнью внешне вполне благополучных детей сегодняшней Швеции. Здесь — уют и размеренность быта. У каждого — свое место, свои обязанности, свои интересы. Но есть и общий распорядок дня. Встречи за столом, у телевизора. Здесь есть семья, в которой, кажется, все гармонично... А вот Малышу, которого, к счастью, еще не засосал этот чинный мещанский покой, скучно. Ему не хватает друга. Он самостоятелен, этот Малыш. Он понимает, что у папы есть мама, у сестры — друг, у дылды-брата —

«Конец каникул» (Польша), режиссер Станислав Ендрыка



«Цветы для человека на Луне» (ГДР) режиссер Рольф Лозанский

гитара. А у него, заласканного любимца семьи, нет никого. Так рождается в его фантазии друг — смешной, не в меру упитанный и жадный до вкусной еды Карлсон. С ним можно играть, разобрать папину паровую машину, к которой одному и подойти-то страшно. С ним можно порвать простыню, напугать старшую сестру и даже влезть на самый высокий карниз. Всего этого не сделать без Карлсона. А с Карлсоном можно даже прогнать грабителей. Весело жить с Карлсоном! В него пришлось поверить и родителям. Необходим людям Карлсон...

Карлсон — это мечта о друге, о том, как преодолеть сотни придуманных взрослыми «нельзя», всколыхнуть слишком спокойный мир. Но сам-то Карлсон — не из другого мира. И он не внесет в мир современного ребенка той бури, которая нарушит застойное благополучие родителей Малыша. Нет, он только с грустью напомнит им, что не всегда даже очень хорошие родители понимают своих горячо любимых детей, что не надо приучать их с малых лет жить размеренно и спокойно, что дети должны иметь свободу, хотя бы в игре, развивать в себе фантазию и инициативу и хотя бы в игре идти дальше своих родителей.

Жизненные реалии — скучная мещанская обыденность — породили этот фильм. И вряд ли он был и впрямь «самым веселым фильмом фестиваля», как сказали о нем члены детского жюри. На самом деле его юмор грустен, а смысл — глубоко драматичен.

И в мире, о котором рассказывает датская картина «Ларс Оле, 5 класс» (режиссер Нильс Сигурд Мальмрос), Карлсон Олле Хелбума был бы очень кстати.

В маленьком городке, где происходит действие этого фильма, жить, на наш взгляд, очень невесело. На уроках в школе дети делают, что хотят — учителя с ними справиться не могут. И родители относятся ко всем их проказам спокойно. Что из того, что сын записал на их счет десятки съеденных вместе с друзьями пирожных? Не беда. Оплатим. Все спокойно, но в той же мере и скучно... День похож на день, человек на человека. Все «усыпляет» и уравнивает слишком размеренная жизнь. Все смирились с ее устоями, с ее монотонным ритмом. Вот сюда бы Карлсона...

Всегда интересно посмотреть жизнь другой страны. Любопытно увидеть, как живут и учатся дети маленького датского городка. Но что дальше? Что можно извлечь из этих честных, но бесстрастных наблюдений? Что поймут из фильма те дети, жизнь которых с самых первых дней омрачена нищетой, постоянным недоеданием? Маленьким благополучным датчанам из «Ларса Оле» было бы полезно увидеть, например, фильмы из Ирана — «Хассани» или «Путешественник» — и узнать, как трудно жить и учиться простому иранскому мальчику, которому не на что даже купить автобусный билет, чтобы поехать за десяток километров посмотреть футбольный матч...

Жизнь детей на планете еще так неодинакова. Одним дается буквально все, что они пожелают, другие не имеют вдоволь и хлеба. Искусство каждой страны пытается по-своему удовлетворить духовные запросы своих маленьких граждан. По фильмам для детей мы судим об идеалах, которым следуют художники, пытаемся разгадать, какими мыслями, чувствами обогатят они своих зрителей. Настоящее искусство обнажает, порой независимо от воли художника, самое сокровенное. Оно выявляет мировоззрение автора, его гражданскую позицию. Конечно же, оно не может повлиять на характер юного зрителя так вот — легко и сразу. И те, кто слишком преувеличивает в этом смысле возможности детского кино, смотрят на него утилитарно. Но все же сила искусства велика, оно действует постепенно и как бы по капле вливает свои соки в душу зрителя. Психологи всего мира утверждают, что это влияние становится наиболее ощутимым, если детям удается увидеть героя, который вызывает желание следовать, подражать себе... Если они, смотря фильм, ставят себя на место героя,— вот тогда воздействие искусства проявляется особенно явственно.

Здесь, как мне думается, детский кинематограф еще в долгу перед маленьким зрителем. И потому меня особенно порадовало присуждение Специального диплома жюри английским режиссерам Матту Маккарти и Джону Блэку за удачную интерпретацию старинной легенды о Робин Гуде. Фильм «Юный Робин Гуд» привлекает прежде всего образом главного героя, юноши, почти подростка, все устремления которого — защитить обиженных. Он делает это легко, ибо это и есть его существо. Он герой, не только в литературном смысле слова. И красочные кадры его жизни, его подвигов не могут не увлечь юного зрителя. Это гимн красоте, смелости, отваге. Картина несет в себе заряд мужества, силы, храбрости. Лента снята увлекательно, романтично. Как прекрасно заступаться за обездоленных, как нужен такой человек, как Робин Гуд, людям!

А вот совсем другой персонаж. Он тоже смел, ловок, да еще и хитер, но куда как менее привлекателен, чем юный Робин Гуд, хотя он тоже заступается за людей, за фермеров, которых хочет согнать с их земель богатый и алчный предприниматель. Речь идет об итальянской картине «Кид — гроза Запада» (режиссер Тонни Гуд). Этот фильм продолжает традиции двух различных по своему существу жанров: романтической драмы о герое — заступнике обездоленных и вестерна, показывающего добродетельных шерифов, непобедимых ковбоев, страшных в своем злодействе бандитов, невероятные, захватывающие дух погони на фоне раскаленных прерий. На экране фильма дети играют в такую же, как, видимо, кажется авторам, увлекательную и романтическую жизнь. Но игра переплетается с действительностью, ибо она развертывается недалеко от салуна, где встречаются

настоящие гангстеры. Дети, подслушав заговор злодеев, решают самостоятельно справиться с ними, проникают в банк, спасают золото города. Разве это не подвиг? Но как-то не получается из них героев. Во-первых, потому, что далеко не все равно, какими средствами борются они со злом. Во-вторых, потому, что в реальность их приключений не веришь. В-третьих, и это самое главное, потому, что слишком красиво показано в фильме то, что осуждаем мы даже в картинах для взрослых. Нет, в фильме не получилось иронического акцента. И маленькая мисс Каратэ, и сам Дик, все их драки и трюки поражают своей ловкостью. Но представим себе, что вот вырастут эти детки, и начнут они показывать свою силу и ловкость, живя рядом с нами, чувствуя себя эдакими «суперменами». Что тогда? Разве они сумеют чутко различать добро и зло? Разве поймут, что далеко не всегда стоит подчиняться так безоговорочно какому-нибудь главарю Киду? Разве «красивая» драка — это действительно красиво?

Подобные размышления оставляют горький осадок. Жаль, что так ошиблись в своих расчетах кинематографисты страны, в которой так мало выпускается картин для детей. Нельзя, чтобы дети в фильме были умнее взрослых, чтобы они за взрослых решали их проблемы, чтобы они с малых лет считали себя «суперменами». Надо, чтобы дети оставались детьми, и чтобы с детства искусство предлагало им более достойные образцы для подражания.

Как хотелось бы «перетащить» со «взрослого» фестиваля на «детский» картину Акиры Куросавы «Дерсу Узала», это высокогуманистическое произведение, проникнутое искренней любовью к человеку и природе, с его умными, сердечными, благородными героями. Не было на этот раз такого фильма на нашем детском киносмотре. И это печально, поскольку говорит об определенном неблагополучии во многих кинематографиях для детей, где герой (не главное действующее лицо фильма, а истинный герой) встречается сравнительно редко. Как правило, только в картинах о войне, о гражданских битвах еще есть персонажи, жизнь которых может служить маяком для подрастающего поколения.

А детям — повторим это еще раз — так нужен герой, которому хотелось бы и следовало подражать. Мы знаем интересные произведения, в которых раскрывается процесс развития личности, рассматриваются вечные проблемы детской психологии. Формирование яркой индивидуальности, становление характера, воспитание в человеке чувства гражданственности — это важнейшие темы кино, обращающегося к детям и молодежи. Но, развивая эти темы, современный художник, и прежде всего художник, работающий в условиях социализма, не должен устраняться от поиска Героя — с большой буквы. Ведь есть же он в нашей жизни. Как часто мы являемся свидетелями проявления самых прекрасных качеств человека — в труде, в науке, даже в самых обыденных делах, или узнаем из газет и радиопередач о настоящих подвигах, когда обыкновенные люди далеко не героических профессий спасают ценой собственной жизни жизнь другого человека. А если задуматься, кто же в большинстве своем эти люди? Так ли они редки, и так ли случаен их неожиданный подвиг? Ведь он, по существу, обусловлен самой природой социалистического общества, его нравственным климатом. Искусство может и обязано дать на эти вопросы свой ответ, такой, который бы заставил миллионы наших маленьких зрителей всерьез поразмышлять о себе, о собственных поступках. Это помогло бы им по-новому увидеть то, чего они порою не замечают. Сила положительного примера в воспитании детей неоценима — и в жизни и в искусстве.

Недостатками детского кино в странах социализма является, на мой взгляд, то, что сценаристы и режиссеры слишком часто заимствуют персонажей из других времен, из воспоминаний о собственном детстве, мало обращаясь к действительно современному материалу. Наверное, поэтому так мало на детском экране открытий, так редки новые, оригинальные характеры.

А бывает и так, что, уловив какую-то важ-

«Карлсон, который живет на крыше» (Швеция), режиссер Олле Хелбум

ную общую черту современных детей, скажем, их склонность к фантазии, их способность мыслить абстрактными образами, кажущуюся алогичность некоторых их суждений, автор фильма говорит об этом исключительно с точки зрения взрослого, прибегая к излишней усложненности в развитии сюжета, оперируя слишком условными образами. Так случилось, по-моему, с создателями венгерского фильма «Поливальная машина» (режиссер Жолт Кезди-Ковач). Простой рассказ о современном ребячьем мире — с массой интересных частных наблюдений — не стал, из-за нарочитой усложненности подлинным открытием этого мира, с его неуемной фантазией и чертами, рожденными действительностью.

Неполной удачей кажется нам и бельгийская картина «Лавочка чудес». Здесь в еще большей мере ощущается тенденция эстетизировать простейшие вещи, усложнить сюжет, делать фильм «не хуже, чем для взрослых». Много красивых эпизодов в этом фильме, но нет в нем истинной красоты замысла и воплощения. Поначалу лента захватывает. На глазах у зрителя строят эффектные декорации. Нас завлекают экзотической антикварной лавкой, странными, пришедшими из далекого прошлого персонажами. А рядом — персонажи, близкие современным мимам или авангардистскому балету. Завлекают нас и тайной скрипки с двумя струнами, которую в конце фильма дети на что-то выменивают. Но сколько недоуменных вопросов остается у зрителя! Что происходит на экране? Для

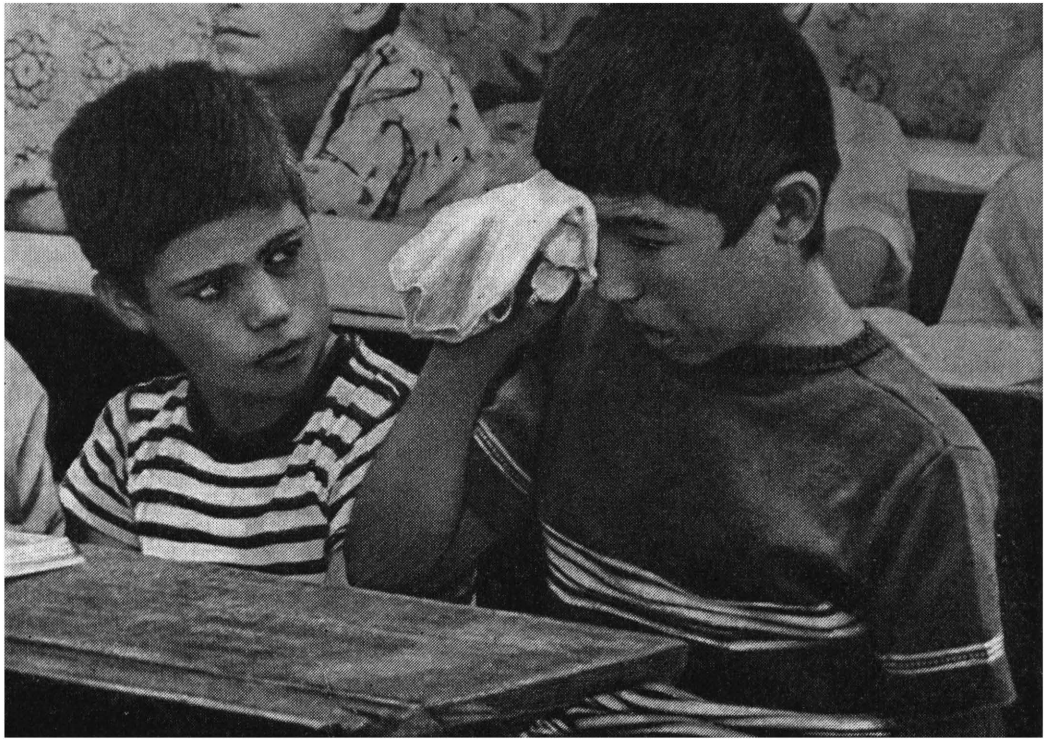
чего? Почему? Кто и что движет фантазией авторов? В какую красоту они верят?

Сегодня уже вряд ли стоит кого-то убеждать, что детское кино — это самое настоящее искусство, что живет оно по общим художественным законам кинематографа, только служит интересам ребенка, подростка и поэтому требует соблюдения некоторых специфических законов. И тем не менее все еще появляются либо примитивные ремесленные поделки для «несмышленышей», либо картины стилистически усложненные, а по мысли бедные и тривиальные...

Интересный и нужный детям фильм сняли чехословацкие кинематографисты. «Дружина Черного Пера» (режиссер Ота Коваль) — рассказ о революционной борьбе, о детях, которые ее видят и посильно в ней участвуют. Многоплановость действия, отражающая реальность и сложность исторического момента (события картины относятся ко времени крушения австро-венгерской монархии и первым годам существования независимого чехословацкого государства), умный сюжет, где детям отведено собственное место,— все это делает фильм интересным и убедительным. Картина сделана с ясным пониманием задач и специфики детского кинематографа.

К сожалению, «Дружина Черного Пера» была единственным произведением о революционной борьбе, которое предложил юному зрителю фестивальный экран этого года. А ведь такие фильмы дают детям примеры настоящего гражданского служения своей Отчизне. И лишь в одной, югославской, ленте — «Мальчик и скрипка» (режиссер Йован Ран-

«Путешественник» (Иран), режиссер Аббас Киаростами



чич) прозвучала тема войны. Это рассказ о том, какие следы оставляла война, о тех моральных проблемах, которые она порождала. Фильм повествует о нравственном становлении подростка, и тема войны создает ситуации, наиболее отчетливо раскрывающие пределы добра и зла в людях, способность человека бороться с самим собой, с собственными слабостями. Мы знакомимся с воспитанниками детского дома, которым вместе с жильем и пищей государство дало еще и скрипки, чтобы не погиб в трудные годы их талант, чтобы сироты смогли стать музыкантами. Один из мальчиков, от лица которого ведется повествование, стал профессиональным исполнителем. Идет концерт, у скрипача огромный успех... А на экране проходит вся его трудная жизнь. Полуголодное существование в детстве. Умирающая сестра друга, ради которой брат ворует у друзей деньги. Столкновение с другом. Соперничество. Очереди за хлебом. И снова — маленькие, но такие острые для молодых душ конфликты. Их породила война. Но война и сблизила тех, у кого погибли родители. У них общая судьба. Один тайно пишет письма своему умершему отцу. Другой, в память о матери, тоскуя о ней, прячет от друзей скрипку, навлекая беду на другого воспитанника, а потом признается в своем проступке. В преодолении лжи, собственных ошибок рождается истина. Человек, обреченный на детство без семьи, выбивается к свету, дом, где собраны сироты, становится для него родным. Фильм этот — о трудных судьбах детей, о тех, кому помогло стать на ноги новое, социалистическое общество.

●

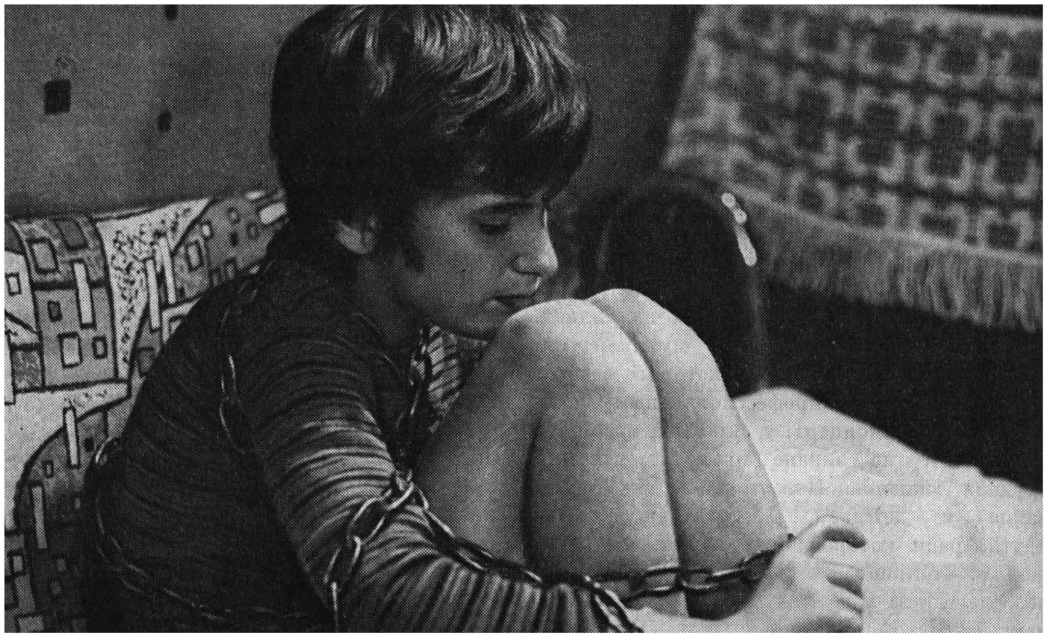
Приближаясь к более органичной передаче явлений, происходящих в самой действительности, сегодняшнее искусство отнюдь не отказывается от условных форм, не упрощает язык и не забывает традиционных приемов. Новые открытия лишь прибавляются к прежним, не зачеркивая их. Процесс этот, естественно, сложен и многообразен. В соответствии с изменяющейся реальностью будет бесконечно изменяться конкретное наполнение таких категорий, как конфликт, сюжет, жанр. Однако забвение классических законов драматургии или их полное отрицание всегда будет жестоко мстить за себя. Условность языка не должна быть направлена на разрушение реализма...

Как прекрасна, например, в своей условности итальянская сказка «Виноград из Саламанки» (режиссер Манфредо Манфреди): деформированные фигуры персонажей, тени, как волны набегающие на их лицах, своеобразный стилизованный рисунок придают традиционному сюжету свежесть и новизну, возбуждающие интерес и симпатии зрителя.

А вот в картине ФРГ «Разбойник Харценплотц» (режиссер Густав Эмк) условность явно устаревшая. В фильме есть элементы прекрасного юмора, хороша старушка, у которой украли кофейную мельницу, — персонаж этот реалистичен и достоверен, хотя это чистый гротеск, а не привычный жизнеподобный образ. Но одновременно здесь действуют взрослые актеры, играющие мальчиков, кричащий и рычащий разбойник, у которого, если и есть что-то сказочное и условное, то всего лишь непомерно большой нос... Все актеры форсируют голос, самозабвенно кривляются, всеми силами «создают» сказку, а сказки — кинематографической сказки — не получается. В лучшем случае — это театральное зрелище, перенесенное на экран вместе со всеми законами театральной условности. И такая условность раздражает, создает ощущение примитивного копирования театра — кинематографическими средствами.

В то же время условность становится средством выражения сущности фильма, если она действительно органична для его замысла, если художник не хочет и не может строить повествование иначе, если он верен законам игры, «им самим над собою признанным», если он играет в нее от души, заражая своей увлеченностью зрителя.

...Перед демонстрацией французского фильма «Парад» к его создателю Жаку Тати обратились с просьбой сказать юному зрителю несколько слов. И он сказал, что рад случаю



«Поливальная машина» (Венгрия), режиссер Жолт Кезди-Ковач

показать детям свою работу, и что он не тот режиссер, который огорчится, если дети будут шуметь, разговаривать и даже выходить из зала.

Фильм начался. Спокойно идут по парижской улице люди. Светится неоновая надпись «Цирк». Билетеры проверяют билеты, артисты готовятся к своим выходам, а художники заканчивают стилизованные плакаты-декорации. Все так, как бывает перед началом представления. И вдруг зал разражается смехом. На экране — цирковой гардероб, а в нем... мотоциклетные шлемы — так много, что их уже некуда класть... Снова в кадре медленно течет жизнь. Сейчас начнется цирковое представление... Проходит какое-то время, и зритель перестает быть пассивным наблюдателем, он активно включается в игру. Он шумит и радуется, аплодирует актеру и старается запомнить, как же все это делается. Он идентифицирует себя с исполнителем. Он тоже хочет изображать неудачливого боксера, теннисиста допотопных времен, жокея и лошадь одновременно. И вовсе это не цирковое представление. Это т а л а н т л и в ы й актер и г р а е т со зрителем в цирк, учит его правилам игры, и надо быть очень внимательным, чтобы все запомнить, чтобы усвоить эту игру! Разве футбольный матч — это просто наблюдение за игрой? Кто так к нему относится, тот — редкий гость на стадионе. Футбол — это массовое действие, в котором играют на равных, хотя и по-разному — зритель и спортсмены. Именно такого эффекта достиг Тати, играя со зрителем в цирк. Он заразил их своим мастерством, он показал детям, что игра эта очень простая, доступная каждому. И малыш не случайно садится на пони, которого не мог покорить взрослый. И немолодой зритель, несмотря на протесты своей жены, выходит на арену, чтобы играть. Все это очень жизненно, умно подмечено талантливым

художником, который любит свое искусство и умеет внушить эту любовь другим.

Но было бы ошибкой думать, что только мастерское исполнение самим Тати всех его замечательных номеров и естественность, с которой показывается цирк, покоряют зрителя. Фильм — это произведение, живущее по своим законам. Нарушение их мстит за себя. Картина Тати от начала и до конца тщательно продумана, организована. В ней есть своя драматургия, своя система образов, своя композиция. И дело не только в том, что время действия ограничено временем представления. В сущности, это только кажется, что именно сюжетное обрамление сообщает композиции ленты необходимое единство. Спектакль, зритель, художники, делающие декорации, зрители — соучастники действий на арене и номера, с которыми выступает Тати,—это единое целое. И самый блестящий номер, где сам режиссер изображает всадника и коня одновременно, не получился бы таким выразительным вне окружения, в которое он помещен. Все в этой картине органично, закономерно, освещено талантом и присущим таланту чувством меры и гармонии.

Условное искусство, и г р а нужны детям, как хлеб. Искусство Тати учит наблюдать, но не копировать. Искусство Тати внушает доверие к жизни, говорит о том, что все в ней интересно — только сумей приглядеться, прояви инициативу, изобретательность. Хорошо, что все чаще появляются в детском кино такие фильмы, в которых с детьми играют в умные игры, учат, не поучая, будят фантазию.

Примечательно, что фильмы подобного стиля чаще всего оригинальны, своеобразны. Так, работы Жака Тати не похожи на произведения Ролана Быкова, а те, скажем,— на картину Иона Попеску-Гопо «Фантастическая комедия», которая также условна, и не только в силу фантастичности сюжета. Эта лента рассчитана на то, чтобы зритель, вклю-

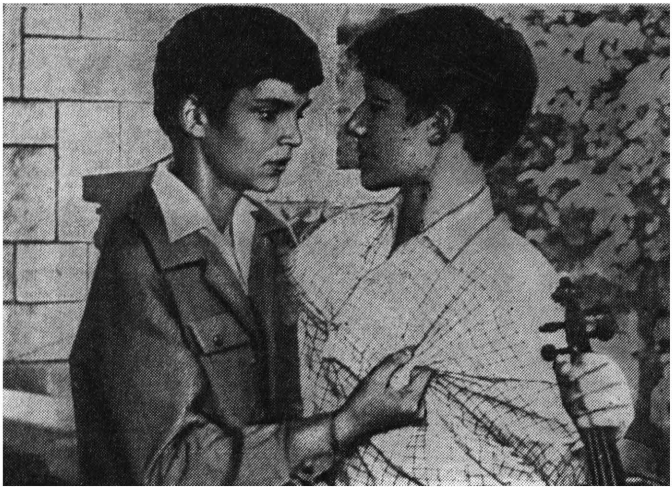
«Дружина Черного Пера» (Чехословакия), режиссер Ота Коваль

чившись в «игру», понял, сколь многое в жизни может и должно быть подвергнуто осмеянию, дабы не утерял человек веру в жизнь, в гуманизм, во всепобеждающую силу разума.

Попеску-Гопо снял фильм, фантастические элементы которого отчетливо современны. Он высмеял в своей комедии и обывателей, не понимающих высокий смысл смелых научных поисков, и науку, посягающую на возможность программировать жизнь — без человеческого тепла, без главной «энергии», энергии человеческого сердца.

...Провинциальный учитель сконструировал ракету. Окружающие реагировали на ее появление по-разному. И когда она сгорела, подожженная обывателями, про нее стали рассказывать разные легенды. Кто-то вспоминал, что она была приманкой для молодых девушек, которых якобы зазывал к себе учитель. Фантазия других шла еще дальше. Рассказывали, как из рыбки создали живого человека, как отец, умерший миллионы лет назад, учил сына по телевизору, создал ему няньку-робота. А дитя взбунтовалось: все его дни одинаковы (хотя он и выходит из ракеты порезвиться в космосе), ему не может даже ничего присниться, так как у него не было прошлого, он одинок. Став человеком, он не получил человеческого тепла. Человек — это всегда человек, и его сердце не согреешь самой сложной машинной математикой. Значит, фантазия тоже имеет свои истоки, она опирается на живой опыт людей. Мы видим, как ограничен «умный» робот, доставленный на Землю с другой планеты с целью распознать, на каком топливе работают земные ракетные двигатели. В чем-то он простодушнее мальчика-школьника, он не знает даже, что такое каникулы. Это совершенное порождение науки оказывается беспомощным, столкнувшись с самыми простыми человеческими проблемами. Гопо рассказывает обо всем этом весело, с любовью к человеку; миллионы лет он пестовался природой, этот гомо сапиенс, он умеет сажать на земле цветы (кадры из знаменитого фильма Гопо «Краткая история» прекрасны). Совершенствуйте технику для человека, во имя человека, история которого долгая. А робот-шпион вовсе не так уж забавен. Хорошо, что он исчез с Земли и следы его прервались на песке. Земля должна принадлежать людям...

Картина Гопо — это игра фантазии, сделана и в шутку и всерьез. Ведь в каждой шутке есть доля правды. В век космоса надо



«Мальчик и скрипка» (Югославия), режиссер Йован Ранчич

не забывать о существе и назначении человека. И долг искусства — напоминать об этом.

●

В обзоре программы V Международного фестиваля фильмов для детей было бы неверным не упомянуть о короткометражных фильмах. Короткие ленты дети видят чаще, и, следовательно, роль их огромна. Они учат понимать искусство, развивают детское воображение. Особенно любят ребята мультипликацию. Никогда еще не было в полнометражной игровой кинематографии такого массового успеха у зрителей младшего возраста, какого добивается мультипликация. У детей восприятие мультфильма особо интимное, действенное: они не только смотрят, они и г р а ю т, глядя на экран, они сопереживают в такой степени, что буквально сливаются с персонажами картин. Даже зная заранее содержание того или иного фильма, они не теряют к нему интереса. Скорее, наоборот, этот интерес возрастает. Почему? Могут ли современные психологи точно ответить, в чем смысл этого феномена? Мне лично кажется, что именно возможность играть, то есть жить в известном ребенку сюжете, знать, как надо поступить, что будет с тем или иным персонажем,— именно это увлекает, захватывает маленьких зрителей. К тому же лучшие мультфильмы еще и веселы, динамичны. А это ведь так нужно ребенку! Скучное его отталкивает. Вот он и играет «в мультфильм». И те серии, которые художники создают специально для них, детям невероятно дороги. Болек и Лелек, Каларголь, Каська и Васька, Доротка, Рекс, Волк и Заяц и прочие герои многосерийных лент — это для детей веселая игра в знакомое. Когда они видят очередной трюк своего любимого героя, то чувствуют себя так, словно они его сами сочинили. Фантазия их удовлетворена.

Мультипликационное искусство пытается сегодня идти дальше, стать более познавательным, взять на себя часть функций игрового художественного кинематографа. В этой области уже есть успехи. Особенно в жанре сказки. Да и в полнометражных фильмах мультипликация преуспела. Правда, только тогда, когда ее замысел органичен для длинного метража, как видим мы это, например, в японских фильмах, завоевавших себе добрую славу.

●

Итак, фестивальный экран V детского был многообразен, о многом заставил подумать,

«Фантастическая комедия» (Румыния), режиссер Ион Попеску-Гопо

помечтать или просто дал возможность порадоваться красоте и повеселиться. Убедительную победу одержал на этом смотре социалистический кинематограф, кинематограф стран, где воспитание детей, в том числе — и средствами киноискусства, давно уже стало делом государственной важности. Напомним, что в числе главных призеров конкурса V Международного фестиваля фильмов для детей — «Москва — Кассиопея» (СССР), «Ни с кем» (Болгария), «Мальчик и скрипка» (Югославия), «Поливальная машина» (Венгрия), «Конец каникул» (Польша).

Познакомив нас с множеством фильмов, глубоких и благородных по мысли, интересных, оригинальных по художественному воплощению, фестивальный экран иногда давал повод и для огорчений. Нет-нет, да и проскальзывала в некоторых картинах неуместная умилительная интонация в серьезном рассказе о жизни. Или вдруг в фильме, адресованном ребенку, появлялся мотив жестокости, безысходности. Жаль, наконец, что среди персонажей детских лент не часто встречались яркие, цельные герои — те, кому следовало бы подражать маленьким гражданам Земли... Международный детский фестиваль рассказал о жизни детей почти из тридцати стран. Но лишь немногие картины были посвящены коренным проблемам нашего века — века грандиозных социальных свершений; немногие учли акселерацию, возросшие духовные потребности детской аудитории.

Кино для детей, развивающееся год от года, стало в наше время не только значительным художественным явлением, но и важным фактором идеологического воздействия на умы и души подрастающего поколения. И в этой связи нужно помнить, что наряду с фильмами, рисующими правдивую, реальную картину современной действительности, помогающими разобраться в ее сложностях и противоречиях, детям и молодежи на Западе нередко предлагают пустые, лишенные серьезного содержания ленты или — такие, в которых изображение жестокости, насилия, нравственного уродства соединяется с проповедью буржуазного индивидуализма, эгоистической самоуспокоенности, аполитичности, примитивных мещанских «идеалов».

Правда, постановщики подобных картин порой прибегают к весьма искусному камуфляжу — и необходимо уметь распознать его, коль скоро мы хотим обеспечить действенную поддержку усилиям тех передовых художников, которые искренне служат высокой цели воспитания детей в духе подлинного гуманизма, готовят их к активному участию в общественной жизни, учат ценить и беречь мир и дружбу между народами. Ведущую роль в этом деле призвано сыграть кино братских стран социализма. Представительнейший международный форум кинематографа для детей, проходивший летом 1975 года в Москве, оставляет в целом радостное и светлое чувство, вызванное встречей с ярким, серьезным и общественно значимым искусством, которое вносит собственный весомый вклад в борьбу за гуманизм и прогресс человечества.

Вячеслав Егоров

Изображение—75

О некоторых тенденциях в зарубежном кинооператорстве—с тремя теоретическими отступлениями

Расшифровываю торопливые записи фестивального блокнота, сделанные в отраженном свете экрана: Клаудио Чирилло, Лючиано Товоли, Ксавер Шварценбергер, Абигаль Рохес... Первое знакомое имя — Собоцинский! Витек, как звали его на студии имени Горького, когда он работал вторым оператором на советско-польской картине. На студии до сих пор вспоминают отличные панорамы темпераментного камермена Собоцинского. И вот сейчас сложнейшая постановочная картина в режиссуре Анджея Вайды, и главным оператором — Витольд Собоцинский...

Пожалуй, это была наиболее интересная в изобразительном плане картина из конкурсных работ минувшего Московского кинофес-

тиваля. Пластическая форма «Земли обетованной» ярка и, я бы сказал, полемически заострена. Во всяком случае, что-то не припоминается картины последнего времени, столь обильно насыщенной движением камеры, острейшим ракурсом, кадрами, снятыми широкоугольной и сверхширокоугольной оптикой, изрядно ныне подзабытыми павильонными дымами (речь идет, разумеется, не о «батальных» картинах).

Демонстрируя отменное владение широким набором операторских средств выразительности, Собоцинский начисто пренебрегает относительной профессиональной непопулярностью некоторых из них в настоящий момент, проще говоря, пренебрегает фактором моды. Одним из таких средств (и добавлю, самым впечатляющим) стала камера Собоцинского — неугомонная, всевидящая, всепроникающая.

Нахрапистый динамизм эпохи зарождения монополистического капитала, ставший нервом киноромана, идеально сопрягался именно с такой камерой — неудержимой, взрывнотемпераментной, дерзко-зоркой. Именно такой камеры требовал пружинистый, очень конкретный слог прозы Владислава Реймонта. От камеры требовалось всюду поспевать за Каролем Боровецким — энергичным, беспощадным, обворожительным, циничным героем Даниэля Ольбрыхского. Фалды его сюртука стремительно врываются в ткацкие цехи и красильни, уверенно лавируют в салонах миллионщиков, бесцеремонно порхают по ложам театра. Смел, умен, неунывающ, деятелен, беспринципен, Кароль всегда в фокусе внимания камеры Собоцинского, обретшей, казалось, непоседливость и энергию своего героя.

...А начиналось повествование в совершенно ином ритме, в ином темпе —тягучем, приторно-респектабельном. Туманные сумерки, смутная белизна праздничного стола под сенью вековых платанов, тусклая желтизна лампионов — точным выбором времени съемок, насыщенным белым дымом, неспешным, отстраненным движением камеры создается точная пластическая характеристика мелкошляхетской усадьбы с ее затхловатой атмосферой уходящих в прошлое традиций, обреченность которых подчеркнет клятва трех молодых «прагматиков»: «Заработаем!»

Потом на экране появится промышленная Лодзь конца прошлого века. Именно с этого момента и начинается роман Реймонта:

«Лодзь просыпалась.

Первый пронзительный фабричный свисток нарушил тишину занимающегося дня...

Без устали моросил мелкий мартовский дождь вместе со снегом. От него над Лодзью висел липкий тяжелый туман».

Колорит эпизода мертвенен. Телеоптика уничтожает линейную перспективу, пиротехника же (дымы) усиливает перспективу воздушную. Картина получается жутковатая: уныло-серые бесплотные толпы ткачей, оцепенело и немо поспешающие к своим Молохам, стадно шаркая по брусчатке...

Изобразительное решение этого фильма хочется анализировать «покадрово». Но такая задача — после одного просмотра — совершенно непосильна. Лишь в самом начале фильма внимание еще как-то дифференцируется по линии, так сказать, общего впечатления и линии профессиональной. Но очень скоро экранные события, развивающиеся стремительно, романтически многопланово, затягивают зрительское внимание в свою орбиту неудержимой инерцией гигантского, отменно сбалансированного маховика. И уже не хватает времени на педантичную фиксацию технических приемов, использованных оператором,— успеть бы принять сюжетную и эстетическую информацию, заключенную в фильме! Операторство запоминается как нечто цельное, неделимое на части и неотделимое от драматургии. Лишь время от времени нечто уже совсем из ряда вон выходящее — блистательное, атакующее сознание — заставляет тебя подскакивать на стуле и искать глазами собеседника. Потому что высокую радость общения с истинным искусством всегда хочется с кем-то разделить.

Таким сверкающим драгоценным камнем на общем ярком, переливчатом фоне стала для меня, например, сцена первого пожара.

Обычная картина для промышленного города того времени: горит фабрика какого-нибудь Эндэ-Гришпана, банкрота; пожарники без особого воодушевления, проформы ради пытаются бороться с огнем. Занятие это явно безнадежное: пламя бушует во всех цехах пятиэтажной фабрики...

Разумеется, после 14-миллионного супербоевика Ирвина Аллена «Вздымающийся ад», детища от брака «Уорнер Бразерс» и «20-й век Фокс», после этого дорогостоящего «монопожара», никакой другой экранный пожар уже не сможет поразить воображение. Но этого и не требовалось авторам «Земли обетованной». Событие-то они показывали отнюдь не сенсационное, скорее вполне заурядное, не трагическое, а скорее фарсовое: горит фабрика застрахованная, наверняка подожженная умышленно — самим же прогоревшим фабрикантом. Оттого и такое спокойствие вокруг, оттого и тонкая, понимающая усмешка бродит на губах Боровецкого.

Возможно, это прозвучит натяжкой, но показалось мне, что в этом эпизоде ироничен и оператор. Во всяком случае, не хотелось бы думать, что использованный им здесь прием был продиктован соображениями лишь производственной целесообразности. А заключался прием в следующем: Собоцинский не стал «поджигать» фабрику — огня в кадре не видно, ни снаружи, ни внутри здания; вместо этого внутрь помещения были поставлены диги, много дигов, лихтвагенов, должно быть, на 8—10, которые светили прямо в окна — на улицу; ну, а завершили картину многочисленные шашки белого дыма (съемка происходила ночью, и черный дым — при всем своем «реализме» — не дал бы такого эффекта, срезав большую часть дугового света). Просто, остроумно, рационально?.. Безусловно. И все же показалось, что в изображении сквозит ирония. Ибо пожар Собоцинского — при всей его масштабности — искусствен (спешу добавить, что это не бросается в глаза). И, думается, искусственность эта была запрограммирована эстетически — являлась компонентом образного решения сцены. Основанием для такого вывода могут служить два обстоятельства: во-первых, зрителю впоследствии предоставляется возможность убедиться, что авторы умеют воспроизводить и настоящий пожар — багряно-контрастный, документально-реалистический, жестокий; и во-вторых, Собоцинский не стал «подкрашивать» дымы в «цвета побежалости» — его диги работают без фильтров, в режиме «белого каления», из-за чего стихийное бедствие сразу выглядит не страшным, приобретая характер некоторой легковесности, нарядности даже — ни дать ни взять бенгальский огонь!

А потом засиял навязчивым великолепием интерьера, выставочным обилием золота, бриллиантов и глубоких декольте театр нуворишей — «венско-берлинская дешевка» на сцене (как сказал бы Юлиан Тувим), безвкусица и беспардонщина в партере и ложах.

Собоцинский показывает нам Кароля и его друзей-партнеров, тесно увязав героев со средой, давая своего рода вариант тропа — кинематографическую синекдоху: герои, хоть и выведенные на первый план, пластически буквально «вплавлены» в среду; и вот зритель, слушая их откровенные желчные реплики, постигает смысл того, о чем говорят во всех ложах, на всех балконах; понимая взгляды молодых предпринимателей, зритель начинает улавливать наэлектризованность атмосферы зала, который, будто магнитными силовыми линиями, пронизан присутствием «королей и князьков» шерсти и «хлопчатой бумаги».

Выражаясь технически, в сцене отсутствуют так называемые «укрупнения» — портреты на размытом нефокусном (то есть не несущем информации) фоне. И достигается этот эффект целостности, эффект неразрывности связей между героями и фоном (а фоном здесь — подчеркну — денежные воротилы, «сливки» Лодзи), что называется, без лукавого мудрствования — с помощью широкоугольной оптики и подвижной камеры.

Сейчас кажется, что такое решение лежало на поверхности, что другого и быть не могло. Но припоминаешь, сколь сложным (в съемочном отношении) интерьером является

театральный зал, и начинаешь сомневаться: для оптики с широким углом требовалось высветить огромные пространства, причем высветить так, чтобы передать специфическую, несколько таинственную театральную атмосферу! Словом, насколько увереннее чувствовал бы себя оператор, пойди он по проторенной дорожке «общий — средний — укрупнения»!

И таким именно образом — по пути наибольшего сопротивления — снимаются почти все интерьеры фильма (а их там несметное число) — на движении, короткофокусными объективами, с потолком в кадре. Причем необходимо отметить и такой факт: усиленное движение камеры отнюдь не повергает зрителя в состояние головокружения, так как панорамы не «стробоскопируют», в помине нет «экспрессивных» («романтических») смазок. Камера столь же зорка к деталям, как и сам Боровецкий (для делового человека ведь не существует незначащих мелочей!). В результате зрителю предоставляется счастливая возможность, словно в машине времени, перенестись в Лодзь прошлого века, с головой окунуться в его атмосферу, почувствовать горячечный пульс ее жизни. Тщательность воспроизведения этой атмосферы в плане постановочном не может не восхищать. Вспомнить хотя бы ткацкие цехи и печатни с дотопными, музейными станками, отчаянно грохочущими, повизгивающими приводными ремнями, вспомнить хотя бы декор «хаты» Мюллера за 160 тысяч, «про которую все в Лодзи чудеса передают»! А с какой бережностью и любовью к эстетике промышленного дизайна прошлого века воспроизведен главный машинный зал фабрики Бухгольца с его регулятором Уатта, огромным маховым колесом и прочими механизмами, тот самый зал, где происходит одна из самых впечатляющих сцен фильма — смертельная драка между Кеслером и Малиновским.

И все эти характерные для эпохи детали не просто запоминаются — врезаются в память, во многом благодаря широкоугольной оптике, сделавшей фон драматургически активным, информативным.

Первое теоретическое отступление

Эстетическое воздействие общего и крупного планов на зрителя во многом родственно, ибо зиждется оно на общих законах киноспецифики. Однако природа информации, заключенной в общем и крупном планах, имеет и свои различия. Так, в общем плане, очевидно, преобладают сообщения, адресованные к сознанию зрителя*, тогда как крупный план в основном воздействует чувственно (используя терминологию Кракауэра, «физическая природа зрителя реагирует прежде, чем его интеллект»). Данное утверждение требует целого ряда оговорок (в частности, касающихся собственно сюжетной семантики крупного плана и, в особенности, его крайнего выражения — кинематографической «детали»), но они стали бы чрезмерным отклонением от темы.

Для нас сейчас важно другое.

Практически вся история кино, в определенном аспекте, представляет собой борьбу кинематографистов с масштабной «чистотой» кадра. С помощью движения камеры, «глубинного» мизансценирования, объектива с переменным фокусным расстоянием (позднее) кинематографисты стремились преодолеть, с одной стороны, изолированность крупного плана и «коммунальность» общего плана — с другой. («Средний» план, преодолевая «чрезмерную общность» общего плана и «чрезмерную крупность» плана крупного, является лишь паллиативом.) Иными словами, определенный аспект кинематографической практики явился цепью попыток насыщения одного кадра-куска информацией, обращенной как к первой, так и ко второй сигнальным системам зрителя. И одним из основных звеньев этой цепи стал широкоугольный объектив — это мощное орудие структурной организации «словарных» элементов киноязыка.

Именно короткофокусный объектив с его изначальными, родовыми свойствами (широкий угол зрения, большая глубина резко рисуемого пространства) позволил однопространственно, синхронно объединить — сплавить! — крупный и общий планы (трансфокатор объединил их однокадрово, но — асинхронно), дав возможность предельно сгустить плотность «информационного поля» в кинокадре**.

* Это наблюдение носит субъективный характер. Кракауэр, например, утверждает, что зрительское сознание ослаблено при восприятии фильма.

** Интересным, но опять-таки выходящим за рамки статьи был бы анализ уникальной способности широкоугольного объектива регистрировать материал, который семиотика называет «внесистемным», то есть факты «случайного», «единичного».

Разумеется, целью этих строк не является доказательство преимуществ широкоугольной оптики по сравнению с оптикой «нормальной» и длиннофокусной: выразительность языка тем выше, чем обширнее и разнообразнее набор средств, организующих его структуру. Дело как раз в обратном — в том весьма чувствительном ударе, который нанесла кинематографу система анаморфирования изображения («синемаскоп-35»). Расширив экран, эта система сузила оптический арсенал оператора. Клеровский афоризм о нехватке «широкому экрану» высоты не только остроумен, но и очень глубок по сути, ибо если по горизонтали угол зрения объектива с анаморфотной насадкой и доведен примерно до 70 градусов (в переводе на «обычный» экран — объектив с f =18 мм), то в вертикальной плоскости в распоряжении оператора остался лишь угол зрения, равный 21 градусу (соответственно f=35 мм). Таким образом, «широкий экран» изъял из употребления сверхширокоугольную оптику (объективы с ff = 16; 9,5; 4,7 мм, а также объективы с ff = 18; 22; 28 мм*, если рассматривать отдельно вертикальную плоскость поля изображения). В результате была резко снижена возможность более гибкой организации перспективных соотношений в кадре, потеряна возможность резкой деформации изобразительного материала с помощью «онтологической» линейной дисторсионности сверхширокоугольной оптики, значительно сужен информационный канал, каковым является киноизображение **.

Поэтому весьма настоятельной представляется скорейшая модификация прокатной сети нашей страны с целью придания ей возможности демонстрации фильмов, снятых по системе «скрытного кашетирования кадра» (эта система позволит также безболезненную для изображения трансляцию фильмов по телевидению). Причем, вся модификация заключается в укомплектовании кинопроекторов широкоугольной насадкой (или объективом) и еще одной (третьей) рамкой, кадровое окно которой имеет соотношение сторон 1 : 1,85.

Помимо значительного расширения оптической линейки в области короткого и сверхкороткого фокусного расстояния, а также возможности демонстрации по телевидению «неампутированного» изображения, система «скрытого кашетирования» предоставит кинематографистам более светосильную оптику, несравнимо большую «комфортность» при построении композиций, большую гибкость при осуществлении комбинированных съемок и некоторые другие творческие и производственные удобства.

Вернемся, однако, к кадрам-блесткам, высверкнувшим на фоне назаурядном, где каждый новый план ждешь с предвкушением нового эстетического наслаждения.

Вот, к примеру, «неактерский» кадр, то есть один из тех, которые профессионалы до сих пор кое-где именуют «проходными». Похороны Бухгольца, когда будто бы вся Лодзь вышла на улицу. И вдруг—сумятица, столпотворение при вести об увеличении пошлины на американскую «хлопчатую бумагу». Думается, что многим зрителям запомнился этот кадр, снятый с заниженной точки широкоугольным объективом: пышная карета — кажется, Цуккера,— в окнах которой отражается словно бы полмира. Информативная насыщенность кадра очень высока: здесь прочитывается и неприкрытое бахвальство миллионщика своим выездом (аспект сюжетной семантики), прочитывается и идея смещения центра тяжести в мире больших денежных величин (обобщенный смысловой аспект), явственно чувствуется любование авторов предметами материальной культуры прошлого (эстетический аспект). Небольшой по метражу, но весомый кадр! (И еще раз отмечу: основным средством образной трансформации материала здесь вновь стала широкоугольная оптика, в нужном направлении исказившая линейную перспективу.)

Запомнился откровенно декоративный по освещению портрет Люси Цуккер в вагоне. Запомнился, видимо, тем, что условность освещения ничуть не шокировала. И это в наши-то дни, когда реальность светового эффекта на экране стала, кажется, основой основ операторского дела! Признаться, мне пришлось изрядно поломать голову в поисках разгадки этого парадокса. Не знаю, удовлетворит ли взыскательного зрителя мое толкование, но мне кажется, что дело здесь вот

* Сейчас на студиях появились экспериментальные образцы анаморфированного объектива с f=22 мм.

** В качестве курьеза можно привести такое наблюдение: как результат массовой «широкоэкранизации» из наших фильмов исчезли... потолки. А потолок в изображении интерьера тоже ведь может нести сюжетно-смысловую, идейную, эстетическую и прочие нагрузки, то есть быть активно информативным (хрестоматийный пример: картина Сурикова «Меншиков в Березове»).

в чем: портрет Люси Цуккер стал одним из звеньев в цепи острохарактерных, почти шаржированных портретов, «протянутой» авторами через весь фильм. Еще в театре с помощью ракурса и оптики оператор доводит пластические характеристики героев до гротеска. В финале же он буквально трансформируется в своего героя (опять-таки «вышедший из моды» прием—«субъективная камера»), и зритель словно бы попадает на вернисаж рисунков-карикатур. И наконец — незабываемая панорама — проезд вдоль «километрового стола», затянутого зеленым сукном (объектив порядка 5 мм). Это уже уровень Домье!

Линия гиперболизации, поданная в развитии, скорее всего постепенно адаптировала зрителя к определенным элементам условности в пластическом ряде фильма, что и позволило без сопротивления воспринимать отклонения от строгого реализма в освещении.

Возвращаясь к портрету Люси Цуккер, напомню, как он выглядел: за окном вагона — реальный движущийся пейзаж, стена вагона — в глубокой тени, данная очень обобщенно (все пока, можно сказать,— вполне современно); и вдруг — пятно света от камеры, «вырывающее» из сумеречной полутьмы лицо героини,— ни дать ни взять портретная живопись конца XVIII века *. Именно в этом одновременном и однопространственном контрасте предельной реальности и откровенной условности искал оператор пластическую трактовку образа, стараясь своими средствами подчеркнуть фальшь, составляющую суть героини,— показное благочестие и скромность, прикрывающие разнузданность и вульгарность жены нувориша. Иными словами, перед нами еще один пример драматургической активности операторской работы Витольда Собоцинского.

Заслуживает внимания методика освещения Собоцинским естественных интерьеров. Так как — повторюсь — интерьеры были пространственно обширными и освещать требовалось не локальные углы, а все плоскости (не исключая и потолки), то легко понять сложность задач, стоящих перед оператором. Поэтому-то и не вызывает возражения тот факт, что Собоцинский в освещении не всегда «шел от реальности», прибегая частенько и к довольно условной схеме установки света (как правило, это мощный контровой прибор из дальнего смежного помещения в качестве «стержневого» источника, к которому «привязываются» остальные яркости объекта). Пространственные громады (к тому же относительно пустые — приборы прятать негде!) потребовали от оператора, как это ныне все чаще практикуется, использовать самосветящиеся источники в кадре для чисто технических нужд: перекальные фотолампы, ввернутые в декорационные светильники, доводили освещенность в интерьере до минимально необходимого уровня. Разумеется, при этом уже не получишь классической проработки деталей в светах: фотолампы «ореолят». Но, как кажется, изображение от этих локальных пересветок только выигрывает, приобретая визуально большее градационное богатство тона, становясь более сочным, звонким.

Второе теоретическое отступление

Я бы рискнул выдвинуть термин для такого рода засветки — «функциональная», в отличие от «засветок декоративных», часто применяемых сейчас операторами (внеконкурсные картины: «Божественная» — повсеместно, «Запах женщины» — ночной ресторан, «Нет проблем!» — бар). «Функциональная засветка» (или «пересветка», «переэкспозиция») часто встречается и в натурных съемках. Если раньше кинематографисты делали все возможное (с помощью мощного «заполнения», выбора точки съемки и мизансценирования), чтобы сбалансировать огромный диапазон натурных яркостей, то сейчас мы все чаще становимся свидетелями полного игнорирования локальных и временны́х передержек. Хороший пример можно найти в фильме «Профессия: репортер»: герой переходит с теневой стороны улицы на солнечную; кадр экспонировался «по тени», почти неподсвеченной, а на солнечной стороне к тому же теснились снежно-белые домики. Передержка получилась фантастическая! Тем не менее — кадр

* К слову сказать, это «оживление живописного портрета» могло бы стать превосходной иллюстрацией к тезису Кракауэра о «возникающем движении» как одной из основных форм кинематографической кинетики.

в картине. Тем не менее — кадр обладает огромной эмоциональной силой и выразительностью.

Как же получилось, что брак (по недавним меркам) стал радовать глаз? Сейчас, пожалуй, трудно восстановить в точности «историю передержки». Видимо, у истоков все же стояли «независимые», которым приходилось снимать свои фильмы практически в любительских условиях, а потому их картины демонстрировали полный «джентльменский набор» техогрехов. Фильмы «независимых» стали сенсацией не только содержанием, но и формой. Может, именно тогда многие кинематографисты пересмотрели свои взгляды на так называемый «идеальный» негатив? И дело, конечно, не в моде — «Изображение Nouveau» более соответствовало реальным впечатлениям от многообразия яркостных соотношений, с которыми ежеминутно сталкивается обремененный значительной инерционностью человеческий глаз. А может, и ни при чем были «независимые» — может, просто назревал качественный скачок, когда уже невозможно снимать по-старому.

Так или иначе, но оператор-профессионал, обладая всеми возможностями избежать передержки, все же взял ее на вооружение, надеясь повысить с ее помощью естественность изображения. И надежды оправдались! — вспомним многие итальянские фильмы 60-х годов. Джанни Ди Венанцо в «8 $^1/_2$» придает новому декоративному элементу драматургическую нагрузку. И, наконец, совсем недавний пример остродраматургической пересветки — работа Левана Пааташвили («Романс о влюбленных»).

Самое же любопытное заключается в том, что операторы довольно скоро пришли к такому выводу: отклонения от «идеального» негатива могут служить и производственным надобностям: облегчить съемочный процесс (отказ от мощной подсветки), позволять съемку в доселе недоступных местах. Словом, круг замкнулся: пересветка вновь стала «функциональной». Впрочем, круг, конечно, не вполне замкнутый (спираль?), так как при всей своей функциональности нынешняя «функциональная переэкспозиция» еще играет и заметную эстетическую роль, а также — часто — несет драматургическую нагрузку.

Небезынтересные выводы можно сделать, сравнив «Землю обетованную» с фильмом Антониони «Профессия: репортер». Не будет преувеличением сказать, что пластика внеконкурсной картины буквально покорила зрителей. Удивительно преданная режиссуре операторская работа! От первого до последнего кадра — никакой внешней эффектности, ни следа погони за «красивостью», ни малейшего самолюбования. И еще: от фильма остается редкостное по силе ощущение твоего непосредственного пребывания на месте событий. Это как наваждение после чрезмерно реального сна: полное впечатление, что ты побывал в Африке, Барселоне, промчался по беленьким сонным городишкам испанской провинции. Зрительский «эффект присутствия» просто поразителен! И достигается он не только всем ритмом повествования, неописуемым антониониевским ритмом — без «кинофорсажа» и прочего, но и доведенным, кажется, до апогея реализмом киноосвещения, естественностью композиций, безыскусностью цвета, продемонстрированными в этой картине оператором Лючиано Товоли.

Экранный образ пустыни, созданный Товоли, воздействует буквально физиологически — экран источает зной! Интересно, что достигается эффект без помощи популярной ныне переэкспозиции. Иссушающий контраст прокаленного песка, обжигающего алюминия неба и «проваленных», невысвеченных теней, в которых могут оказаться и сюжетно важные объекты (например, лицо актера),— такова вкратце изобразительная трактовка сцены.

Глинобитная забытая богом африканская гостиница. Солнце осталось за плотно задернутыми жалюзи. Свет проникает в комнаты лишь рефлекторный, абсолютно рассеянный — как в пасмурную погоду. На стенах и в помине нет зебровидных бликов от жалюзи, столь любимых когда-то операторами. Тень от актера — одна-единственная, смутная, истонченная рассеянным светом почти до потери конкретности, но в то же время легко узнаваемая: именно такая, только такая тень бывает при диффузном освещении.

В фильме много интерьеров, и все они освещены с одинаковой виртуозностью, наводящей на мысль, что съемки производились вообще без какого бы то ни было дополнительного света. Из живописцев так стереоскопически точно писал интерьеры Ян Вермеер.

Вот, например, эпизод в барселонском музее. Живописность фотографии этого объекта поразительна — кажется, что начинаешь улавливать аромат древних фолиантов и манускриптов. Сложнейший естественный интерьер (внушительных размеров зал, пятнисто освещенный почти «лобовым» солнцем через запыленные зеркальные стекла, фацеты которых дробят солнечные лучи на микрорадуги) снят опять-таки столь впечатляюще реально, что закрадывается «нехорошая» мысль: а может, оператор и ни при чем, может, все дело в пленке?

Вообще после этого фильма (и отчасти после великолепной работы Клаудио Чирилло — фильм «Запах женщины») появляется некоторое сомнение: а стоит ли так восхищаться естественностью экрана, в частности, в плане освещения? Ведь совершенно очевидно, что рано или поздно наступит такой день, когда будет создана пленка, не уступающая по светочувствительности и широте (или, скажем, адаптационным возможностям) драгоценному прецизионному аппарату — человеческому глазу. Не приведет ли такая пленка (видимо, это будет все же электромагнитный способ фиксации изображения) к девальвации операторской профессии? Что же, роль оператора сведется тогда к минимуму — к собственно оперированию камерой? А «по свету» и так все будет хорошо? Во всяком случае — естественно, реально? Павильонные леса исчезнут, а из всего осветительного парка останутся лишь мощные прожекторы широкого направленного луча для имитации солнечного потока и аппаратура рассеянного света для освещения заоконных фонов и воспроизведения эффекта пасмурного дня... Выходит, оператору и делать нечего будет — в смысле освещения? Нужен вечерний эффект — включай настольную лампу (люстру, бра) и снимай, не мучаясь с установкой многочисленных приборов и лишними тенями на стенах!..

Да, работать станет легче — свалится с плеч огромное бремя в виде громоздкой осветительной аппаратуры. Но, по некоторому размышлению, сомнения насчет перспектив операторской профессии надо признать несостоятельными. Ибо неистощима природа на световые состояния, и основная задача оператора как художника будет заключаться в коллекционировании этих эффектов, тщательном хранении их в памяти и отборе для данной драматургической ситуации, того одного-единственного эффекта, который бы наиболее точно и емко отвечал этой ситуации. Не говоря уж о том, что и в будущем вряд ли отпадет надобность в человеке, способном мгновенно определять, в какую сторону меняется внешность актера в зависимости от его положения по отношению к источнику света. Не будем, наконец, упускать из виду и такой фактор: все световое многообразие в природе создается помехами на пути солнечных (лунных) лучей — нерукотворными (атмосфера и ее явления, флора и т. д.) и рукотворными (загрязнения атмосферы, строения и т. п.); отражаясь, преломляясь, фильтруясь, затеняясь этими помехами, солнечный луч и создает все великое многообразие природной световой живописи; стало быть, воссоздавая тот или иной эффект, оператор должен будет имитировать эти помехи — искать, изобретать. Выходит, по-прежнему останется нужда в зорком глазе, чуткой душе, фантазии, изобретательности. Кстати сказать, расширится и круг обязанностей художника. Он не будет уже превращаться в «прораба» после приема худсоветом эскизов декораций. Зная наперед схему будущего светового эффекта, он вместе с оператором станет искать фактуру и текстуру, форму и размеры, материал и конструкцию этих самых помех, чтобы обогатить декорацию бликами, рефлексами, отражениями, тенями. Что и говорить, работать будет интереснее, веселее и... труднее. Потому что не удивишь уже никого естественностью экрана — естественно будет у всех. Потому что надо будет искать что-то другое!

Вот и настала пора подвести черту под сравнением двух очень талантливых фильмов: при всем восхищении, которое испытываешь во время просмотра фильма «Профессия: репортер», мне работа Лючиано Товоли представляется более пассивной по отношению к драматургии — в сравнении с работой Витольда

Собоцинского. Мне кажется, что будущее за изобразительной трактовкой драматургии, продемонстрированной польским мастером.

●

Золтан Фабри — режиссер, известный своими поисками в области выразительности киноязыка. Ярчайшим проявлением этого качества Фабри стал фильм «Незавершенное предложение», пластику которого можно рассматривать как еще одну попытку предельного драматургического напряжения всех изобразительных структур картины.

Фильм рассказывает о трагедии выходца из буржуазной семьи, относящегося к той категории «молодых господ, которые хотят компенсировать свое положение повышенной социальной чувствительностью». Так характеризует социальную физиономию главного героя фильма Лёринца Парцен-Надя коммунистка Эва Нейман. Фильм, построенный монистически — по точке зрения, становится фильмом-анализом мироощущения героя, фильмом-поиском глубинных причин, следствиями которых становятся убийства и самоубийства, голод и нищета одних, непомерная роскошь и богатство других.

Картина показывает не только фактические события глазами Лёринца, но и материализует экранно его воспоминания и представления, зримо воплощает его мысли, вводит зрителя в широкий круг ассоциаций, возникающих в сознании героя. Иными словами, для экранизации романа Тибора Дери характерна множественность временны́х пластов, данных в очень сложном переплетении.

Театр и кино «разговаривают со зрителем в настоящем времени». Это уже неоднократно отмечалось в теории *. Прошедшее и будущее времена, «ирреальные наклонения», косвенная речь и т. п.— то есть все то, что в вербальных искусствах осуществляется естественно, скажем, простым изменением формы глагола,— представляет известные (а порой — неодолимые) трудности для художника, оперирующего знаками иконического типа. В фильме же Фабри мы находим эпизоды, данные в сослагательном наклонении и оптативе, прошедшем и будущем временах (Futurum, правда, дается знаками условного типа — словесными).

Картина, изобразительно использующая столь сложную систему «глагольных» категорий, не могла быть снята человеком, тяготеющим к эксплуатации лишь «регистрирующих способностей» камеры,— необходимо было активное вмешательство в «сырье», в материал, из которого лепилась форма кинопроизведения, необходима была тщательная и многообразная обработка этого «сырья». И как мне кажется, старейшина венгерской операторской гильдии Дьердь Иллеш справился с этой задачей блестяще.

Сразу же отмечу, что Иллеша (как и Собоцинского) совершенно не смущает «немодность» того или иного изобразительного средства. Например, наряду с такими современными приемами образной выразительности, как локальные и временны́е передержки, резкие временны́е контрасты освещенности внутри одного кадра, съемка через различные отражающие и пропускающие среды, венгерский оператор широко использует «косое кадрирование», смягчающие оптические насадки и т. д. В этом отношении изобразительное решение фильма едино, ибо и режиссер успешно «синтезирует» кинематографические приемы разного «года выпуска»: мы видим в картине «стоп-кадры», рапид, «расфазировку» движения (явно навеянную телевизионными повторами кульминационных моментов спортивных состязаний), видим мы и относительно непопулярный ныне прием «субъективная камера», есть в фильме и закадровый голос, и надписи, весьма смахивающие на пояснительные титры, и «рубленый» монтаж. В целом же пластика картины, несмотря на отчетливо проглядывающие намеки на кинопоэтику 30-х годов («ядерные» события фильма происходят в 1934 году), производит впечатление монастилистичности.

Итак, вот наиболее общие впечатления от изображения фильма «Незавершенное предложение». Сгруппирую их по трем признакам:

* См., например: Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, «Ээсти Раамат», 1973, стр. 100—101.

1) колорит; 2) движение камеры; 3) съемка через различные среды.

1. Среди многочисленных рецензий, посвященных новой работе Фабри, кажется, не было ни одной, где в том или ином объеме не говорилось о мастерстве Иллеша-колориста. Да, тонкость и разнообразие цветовых отношений в фильме бросается в глаза! А если проследить соотнесенность колорита с драматургией, то можно смело утверждать, что именно такие картины имел в виду Сергей Эйзенштейн, говоря о «цветовом» кино.

Иллеш с одинаковым успехом работает как на гармонии цвета, так и на его контрасте. Примерами первого рода могут служить сцены в квартире Лёринца (дневные и вечерние), эпизод стихийной ночной демонстрации рабочих «Чепеля», кабинет Кароя, отца Лёринца, вечернее кафе на улице Чаки. Примеров второго рода много больше. Смелость, с которой оператор иногда сталкивает цвета, достойна отдельного упоминания.

Так, думается, никого из зрителей этого фильма не минул эффект, похожий на кратковременный шок, вызванный сочетанием карминной обивки гостиной Ильмы (художник Тамаш Вайер) и черных туалетов многочисленных родственников и гостей дома. Крикливый траур колорита (эстетически, впрочем, безупречного) с первых же кадров внушает ощущение глубинной фальши ситуации, каковое довольно быстро перерастает в уверенность, благодаря сюжетному уровню киноповествования.

Другой эпизод: пляж фешенебельного Дубровника. И снова: уже первый кадр эпизода — крупный план Швайхарта на фоне кобальта махрового полотенца — становится колористическим ключом для всего эпизода. Почти ленивый разговор по-немецки, недвижны отдыхающие в своих шезлонгах, относительно спокойна и камера, композиции уравновешены. А краски звенят от насыщенности. Доминанта — почти зонально синяя гладь Адриатики. Но основной контраст эпизода здесь уже переносится на более высокий уровень: контраст изображения и содержания беседы курортников.

Рекламно-ландринное благолепие пейзажа и зловещий смысл этой беседы (а разговор идет о том, что в Германии преследуют евреев, что поток беженцев из страны растет) генерирует высокое напряжение, в поле которого кристаллизуется модель политической ситуации в Европе середины 30-х годов. «Я политикой не занимаюсь!» — говорит Швайхарт. Говорит в каких-нибудь ста километрах от Сараева, где двадцать лет назад сверкнула искра, вызвавшая взрыв первой мировой войны. «Я политикой не занимаюсь!» — равнодушно бросает соотечественник тех, кто через пять лет организует еще более страшный взрыв. Недаром не раз впоследствии вспомнит этот безмятежный пляж Лёринц.

По поводу изобразительного решения этого эпизода хотелось бы высказать еще одно соображение. Наивно было бы думать, что «рекламный» цвет эпизода детерминирован лишь разрешающей способностью хорошо корригированной оптики и высокими цветоделительными качествами пленки «Кодак». С фотографической точки зрения это, конечно, так. Но потом мы увидим тот же Дубровник в интроспективных кадрах, данный в нежном сиянии голубовато-жемчужных тонов. Вот эта-то разница в трактовке практически одного и того же пейзажа и позволяет говорить о художественной заданности «олеографической» окраски эпизода на пляже. Таким образом, в аспекте борьбы кинематографа как искусства с механистическим «реализмом» объектива и пленки, «патентованные» краски пляжа стали «минус-приемом». Иными словами, перед нами неплохая иллюстрация высоких информативных способностей самого языка художественного текста.

Блестящий пример столкновения «дополнительных» цветов являет собой колористическое решение сцены в кафе «Клуб». «Предатель, мошенник, ренегат» — профессор Вавра умело жонглирует словами. Краснобайствует о «политической неактуальности реставрации Габсбургов», о «реалиях, на которых основывается антивоенная пропаганда коммунистов», а за окном — демонстрация. Это рабочие вышли на улицы 1 августа 1934 года,

в двадцатую годовщину начала первой мировой войны. Вышли протестовать против милитаризации Европы. Рабочих разгоняет полиция. Саблями...

И вот в холодные, синевато-голубые тона врывается алое пятно. «Дополнительное» цветовой доминанте кадра, алое пятно притягивает глаз, зовет, кричит. Алое пятно — кровь, кровавый след, который раненный в голову рабочий, сползая на тротуар, оставил на зеркальном стекле витрины кафе...

Разумеется, с точки зрения апологетов «синема верите», в этой сцене все жестко сконструировано — все придумано. Да, придумано. И придумано прекрасно! А по цветовой живописи осуществлено оператором превосходно. Пожалуй, есть «перебор» в режиссуре: думается, сцена не потеряла бы своей символистической яркости, если бы Лёринц и Вавра не подходили к окну (в результате чего раненый оказывался в едином масштабе с основными героями). Упади раненый чуть дальше, и метафора прозвучала бы тоньше!

Запоминается колорит сцены в суде. Холодновато-серые тона зала, костюмов и — два звонких (тоже холодных) цветовых пятна (туалеты госпожи Тиммерманне и актрисы Терезы Киш). С точки зрения быта, наряды их, возможно, излишне экстравагантны, страдают отсутствием чувства меры. Но — и тут необходимо назвать имя художника по костюмам Нелли Ваго, мастерство которой оставляет заметный отпечаток на изобразительной ткани произведения,— но как изысканно смотрятся эти два цветовых пятна (лилово-сиреневое и ультрамариновое), как точно с их помощью расставляются в кадре изобразительные акценты — на любовниц убийцы и сутенера Миклоша Видовича, представляющих одну из сюжетных осей процесса!

Сцена в суде запоминается и световой атмосферой. Вообще говоря, свет — не самая любимая «краска» на палитре Дьердя Иллеша, хотя и в этом плане картина полна превосходных примеров (вечерние эпизоды в квартире Лёринца, мартеновский цех и т. д.). Но в целом можно говорить о привязанности оператора к «вечерним» эффектам, в реализации которых Иллеш демонстрирует блестящий профессионализм и... известный традиционализм. Дневные же сцены (особенно в интерьере) оператор, как правило, освещает откровенно схематично, словно бы заявляя: «Для меня главное не это! Для меня главное — цвет, цвет и композиция!» Во всяком случае, сочная световая лепка сцены в суде прозвучала несколько неожиданно.

2. Фильм «Незавершенное предложение» — первоклассный образец драматургически точного движения камеры. Камера Иллеша имперсонифицирует главного героя повествования (подобное мы видели и во многих сценах «Земли обетованной»). Зоркий и тактичный, внимательный и памятливый объектив камеры Иллеша подчас становится робким и неуверенным, мучительно ищущим точку опоры в этом зыбком мире, где все относительно — и ценность денег (50 пенге — целое состояние для Петара — всего лишь маленький презент Лёринцу-мальчику за хорошо сыгранный этюд Черни), и ценность идей, и ценность самой жизни. Особенно отчетливо поиски идейной стабильности героем — в исполнении камеры Иллеша — прозвучали в сцене знакомства Вавры с Элемером, знакомства, которое станет началом стремительной трансформации кузена Лёринца: выпущенный из тюрьмы, куда он попал за революционную деятельность, Элемер будет назначен на пост... государственного секретаря по внутренним делам последнего буржуазного правительства Венгрии. В этой сцене истинная неуверенность и растерянность сквозит в панорамах Иллеша. Пытливо вглядывается камера в лица молодых революционеров; вот внимание ее почему-то привлекла старуха картежница за дальним столом; а этот саквояж что-то напоминает, но что? и наконец— взгляд-зов, взгляд, который не забывается, взгляд Эвы!..

Смятение Лёринца, его недоумение явственно передает кадр и в уже упоминавшейся сцене в апартаментах Ильмы и Лоло Парцен-Надей. Технически это осуществляется с помощью комбинации очень подвижной камеры с трансфокатором. Любопытно, что Иллеш

практически не пользуется телеоптикой (трансфокатор также работает в основном в «широкоугольном регистре»). Не увидим мы в этой картине и традиционных крупных планов на размытом фоне. Оператор даже на короткое время не вырывает героев из среды, роль которой в пластике фильмов Фабри всегда очень значительна. И разумеется, совсем недаром столь пристально внимание камеры к детали — к предметам материальной культуры, образующим в фильме сложное переплетение ассоциаций. Воистину натюрморты «Незавершенного предложения» (а их в картине невиданное обилие!) образуют настоящую знаковую систему, строящуюся по знаменитой эйзенштейновской концепции крупного плана — «не столько *показывать* и *представлять*, сколько *значить*, *означать*, *обозначать*» (курсив С. М. Эйзенштейна).

И уж коль скоро речь зашла о детали, необходимо отметить «мотив чайных чашек». Позвякиванье ложечек в чайных чашках, аккомпанирующее сплетням и пустопорожним речам, «с младых ногтей» навязчиво преследующее Лёринца, превратилось в его сознании в символ лицемерия и фальши, пропитывающих его дом, его среду, в символ паразитизма и никчемности (сравните с народной поговоркой «В ступе воду толочь»).

3. Все многообразие сред, помещаемых между камерой и объектом съемки, можно разделить на две группы: а) дешифрующиеся среды (то есть такие, материальное содержание которых в процессе временно́го развития кадра становится ясным для зрителя); б) недешифрующиеся (конкретная материальность среды остается для зрителя в какой-то мере загадкой).

Иллеш использует оба этих вида сред. Так, почти все кадры ирреальных пластов сняты им через различные смягчающие оптические насадки («среды группы б»). Материал среды здесь — элемент внесистемный. Информация заключена в самой маркированности изображения — в его остраненном характере. Знакомый с этим весьма традиционным знаком (некоторая размытость всего изображения), зритель мгновенно идентифицирует кадр как относящийся к воображаемому действию.

Помимо «знаковой» функции, оптические насадки в умелых руках Иллеша выполняли и функцию чисто эстетическую. Напомню лишь один кадр: Ильма, Нина и прочие гости с восторгом слушают юного пианиста — Лёринца. Растушеванное насадкой изображение — лиловые костюмы, шляпки конца 10-х годов, ярко накрашенные губы, напудренные до масочной белизны лица — приобретает отчетливый «импрессионистский» характер, непосредственно ассоциируясь с живописью Огюста Ренуара.

«Среды группы а» в кинематографе обычно работают по следующей схеме: в начале плана (как правило, начало укрупнено) среда либо вообще не ощущается, либо ощущается как помеха, мешающая разглядеть сюжетно важный объект кадра, либо этот объект ощущается как искаженный, деформированный, остраненный (иногда — до неузнаваемости). Затем камера (или трансфокатор) движется, и зритель получает дополнительный приток информации о конкретной материальности помехи-среды, ее соотнесенности с основным объектом съемки.

Перечень «сред группы а», использованных Иллешем в анализируемом фильме, занял бы, пожалуй, добрую колонку текста. Здесь и «грубые» среды (решетка, символически отделяющая Лёринца от рабочих, поющих «Интернационал»), здесь и изыск кружевного зонтика Лауры, иллюзорно прикрывающего ее жеманный поцелуй с Ваврой от «нескромного взгляда», здесь и многочисленные стекла и зеркала. Роль последних в расширении и углублении экранного пространства вообще чрезвычайно велика и заслуживает, как кажется, отдельного исследования. Здесь мне хотелось бы отметить лишь два интересных аспекта применения зеркал авторами «Незавершенного предложения»: «размножение» объекта, придающее кадру ярко-тропеический характер, «отражение» мысленных представлений героя (появление на экране объектов несуществующих или существующих в иной физической среде).

●

«Австрийское кино? Разве оно существует?» — так называлась статья Редера, опубликованная в 1964 году в журнале «Искусство кино». Для меня оно, надо признать, не существовало и в 1975 году — вплоть до просмотра на фестивале фильма «Обреченные» (режиссер Аксель Корти, оператор Ксавер Шварценбергер).

Сразу скажу, что знакомство с австрийским кинематографом оказалось приятным — собственно говоря, оно стало одним из лучших воспоминаний о конкурсной программе фестиваля.

Невеселый и жесткий фильм, рассказывающий о трагической судьбе рабочего парня из провинциального австрийского городка, снят в глубоко правдивой, суровой манере. Грубые фактуры стройки, тюремной камеры, забегаловки-кафе даются оператором обнаженно материально. Свет не эффективен, но очень строг по эффекту (чаще всего — это пасмурный день). Киноосвещением Шварценбергер владеет мастерски. Интерьеры фильма оставляют ощущение реальности световой атмосферы. Оператор не стремится «драматизировать» ситуацию с помощью света, но сам выбор световой атмосферы для той или иной драматургической ситуации говорит о том, что Шварценбергер никогда не забывает об эмоциональной стороне киноосвещения. Хорошей иллюстрацией к этому положению могут служить финальная сцена в камере, утренняя сцена в зашторенной комнате и ряд других.

Третье теоретическое отступление

Похоже, что выражение «реальность световой атмосферы», оставаясь почти на всем протяжении этих заметок без конкретного наполнения, все более абстрагируется. Попытаюсь исправить положение.

Вот, скажем, пасмурный день. Вы обратили внимание, насколько операторы любят его на натуре и насколько старательно избегают в павильоне? Смотришь некоторые наши фильмы, и поневоле возникает ощущение, что день может быть только солнечным. Причем павильонное «солнце» ведет себя довольно странно: оно не всходит, не заходит, не поднимается в зенит — раз и навсегда заняло оно позицию под углом примерно 10—15 градусов к горизонту (чтобы чуть наискосок светить на противоположную от камеры стену) и... светит себе без устали. (К тому же, операторы часто забывают, что под таким острым углом солнце светит только в утренние и закатные часы, а потому следовало бы снизить цветовую температуру «светила» — то бишь дигов.)

Насколько легко снимать в пасмурную погоду на натуре (диапазон яркостей тысячекратно сужается!), настолько труден этот эффект для воспроизведения в павильоне, ибо оператор сразу лишается опорных яркостных точек (в особенности, если окна вне кадра). Перед оператором встает задача воссоздания тончайших градационных переходов света в тень, воссоздания плавного снижения освещенности от окна к дальней стене, воссоздания этих неописуемых размытых теней, о которых говорилось ранее.

Фестивальная программа показала, что зарубежные операторы охотнее идут на воспроизведение в павильоне этого сложного эффекта. Да и при воспроизведении солнечного эффекта они не боятся недосветить оконную стену, довести теневую сторону лица почти до полной, непроработанной черноты, отбросить солнечный блик на пол (а не на стены — чуть наискосок), то есть внедряют в повседневную практику те творческие приемы, которые в нашем кинематографе используют лишь лучшие операторы.

Еще одним приятным фестивальным знакомством следует признать венесуэльский кинематограф в лице режиссера Романа Шальбо и оператора Абигаля Рохаса (фильм «Сожжение Иуды»). Картину эту на ее родине считают новым этапом в развитии венесуэльского кино. А критик Луис Маркано сказал, что фильм «Сожжение Иуды» по остроте поставленных проблем не имеет себе равных в истории кинематографа Венесуэлы.

Картина, несомненно, снята рукой зрелого мастера. Технически это довольно сложная постановка: много естественных интерьеров, часто связанных одной панорамой с натурой — двориками, испещренными бликами безжалостного, почти экваториального солнца; достаточно и ночной городской натуры. Съемки эти говорят об Абигале Рохасе как об операторе высокого класса, исповедующем реали-

стические принципы в киноосвещении. Особенно понравилась квартира главного героя — гангстера в полицейской форме. Интерьер этот чрезвычайно разнообразен — прихотливо пространственно организован: многочисленные выкрашенные масляной краской коридоры и холлы, солнечные лучи до которых доходят своими причудливыми путями лишь в рассеянном виде, образуя глубокие, сочные тени; паццио, связывающие внутренние объемы с живописными двориками. Снято все это с использованием всей широты пленки, что придает экрану градационное богатство тона.

Изображение «Сожжения Иуды» выглядит значительно пестрее по цвету, чем, скажем, изображение «Репортера». Но не следует забывать о национальном колорите, пристрастии южноамериканцев к яркой одежде. И все же цвет в картине вполне сгармонирован и смотрится скорее атрибутом, чем декоративным элементом.

Иное дело фильм «Силы земли» (Перу) — фильм с того же континента, в котором трагедия и жестокость тесно переплелись с неистребимым народным юмором. Вспоминается эта картина — визуально! — многокрасочным орнаментом, ярким цветастым ковриком. Сочные локальные цвета костюмов, вкрапливаясь в зелень пейзажа, должны были, видимо, по мысли авторов, создать общее оптимистическое звучание картины.

И, наконец, последний фильм из Южной Америки, о котором хотелось бы упомянуть — «Назарено Крус и волк», поэтическая легенда о юноше, рискнувшем поспорить с самим Сатаной.

Авторы (режиссер Леонардо Фавио, оператор Хуан Хосе Стагнаро) этой аргентинской версии классического мирового сюжета, полного романтики, поэзии, веры в светлое начало как суть сути человеческой, делают явную попытку найти изобразительный киноэквивалент языку легенды, отойти от проторенных дорожек подражания сказочной миниатюре-иллюстрации и народному лубку. И местами несомненный успех венчает поиски поэтического киноязыка: по-моему, просто прекрасны ночные сцены (помните, обращенный в волка Назарено и его невеста бегут навстречу друг другу в высокой, колышущейся серебристыми волнами траве?). Местами же в картине зияют настоящие провалы. Так, например, целиком бутафорским выглядит в трактовке аргентинских кинематографистов Ад.

Ночь на экране... Ночью сейчас снимают часто! «Между ночью и днем» (ГДР), «Романтическая англичанка» (Англия), «Невинные с грязными руками» (Франция), «Незавершенное предложение» (Венгрия), «Леди карате» (Япония), «Девочка из Ханоя» (ДРВ)... во многих, почти во всех фильмах были ночные натурные сцены. Надо сказать, что новинок в реализации сложной технической задачи, которой является съемка практически любого ночного кадра, я не обнаружил. По-прежнему без солидной искусственной подсветки кинематографисты не обходятся, а в результате — довольно условно воспроизведенный «ночной эффект».

Самой, пожалуй, впечатляющей была ночь в итальянском внеконкурсном фильме «Народный роман» (оператор Кувейллер). Сработанная на пределе чувствительности пленки, сцена на крыше осталась в памяти тонкостью цветовых соотношений, широкой гаммой полутонов, точностью воспроизведенного состояния зябкого предрассветного утра. Это была настоящая, без киноимитации, ночь на экране.

Несколько более поздние часы, когда ненасыщенная лазурь начинает вытеснять с небосвода бархатную синь и блекло-сиреневый свет вкрадчиво вползает в тень, сглаживая ночные контрасты,— это одно из самых романтических состояний природы великолепно воссоздано в фильме режиссера Дино Ризи «Запах женщины». (Операторская работа Клаудио Чирилло, чрезвычайно тонкая, драматургически активная, реалистическая по духу, вообще была одной из лучших на фестивале, и лишь недостаток места не позволяет говорить о ней подробно.)

Но это уже была не ночь. Это было утро на экране. И вспоминая лучшие образцы реализации этого эффекта, прежде всего стоит

упомянуть фильм «Поезд» (оператор Вальтер Вотиз).

Два эшелона на разъезде. Один с беженцами, другой — воинский. Самые первые лучи солнца контражурно прорезают сумрак купе, скупо нанося там и сям оранжевые блики-«движки»: блик на шлем спящего солдата, блик на пыльное вагонное стекло, блик на письмо, которое пишет страдающий бессонницей... Настоящий шедевр светоживописи, создающий щемящее ощущение быстролетности времени!

В техническом плане фестивальный экран, пожалуй, ничем не удивил. (Как ошеломил когда-то фильм Кубрика «Заводной апельсин» — настоящий сборник задач по операторской технике.) Достойна упоминания лишь финальная панорама на 180 градусов с выездом из интерьера «через» решетку в фильме «Репортер».

Интересный технический трюк продемонстрировали авторы «Поезда». Плавное наполнение цветом монохромного изображения (нечто подобное, впрочем, мы уже видели в фильме «Привет, артист!»). Прием послужил гладкому вкраплению в игровой материал хроники.

Антониони же превращает в хронику игровой материал, снимая этот материал соответственно стилистически и впоследствии многократно контратипируя его до полной рыхлости (подчеркну, что такой обработке подвергается ц в е т н о й материал!). Как и в случае с телевизионными мониторами «Романса», здесь налицо поиски современной эстетики, основанные на отклонении от нормативных технических параметров изображения (как, собственно, дело обстоит и с «декоративными» засветками!*).

Кстати, о телевизорах. Они теперь на киноэкране все чаще цветные, что, видимо, отражает все большую популярность цветного телевидения. В этой области также («Профессия: репортер» и другие фильмы) сделан очередной — пусть небольшой — шажок на стезе «пластического реализма». Я имею в виду тот простенький факт, что кадры на экранах телевизоров в зарубежных фильмах теперь не «бегут». Разница в частоте фазировки изображения телевидением и кинематографом в 1 кадр/сек обычно приводила к тому, что по экрану заснятого на пленку телевизора раз в секунду пробегала межкадровая перемычка. Но ведь в жизни так бывает лишь при неналаженном или испорченном телеприемнике. Вот и появилась необходимость осуществить съемку «телевизионных» эпизодов синхронно-синфазной камерой со скоростью 25 кадросмен в секунду. (Кстати сказать, ни о какой рир-проекции речи идти не может: телевизионное изображение легко угадывается по специфическому подрагиванию строк на самом верху телеэкрана.)

Большинство западных фильмов было снято на новой эмульсии, предложенной фирмой «Истмен». Повысилась резкость, еще четче стало цветоделение, но бросается в глаза и высокий выход пурпурного красителя на лицах актеров. Не хочется попасть в разряд мыслящих консервативно, но мне больше по душе колорит старого «Кодака 52—54», та самая благородная цветовая гамма, которая отличает, например, фильм «Земля обетованная».

Десятки и десятки художественных фильмов IX Московского международного...

Невозможно было посмотреть все программы фестиваля — конкурсную, внеконкурсную, конкурс фильмов для детей, программу документальных и короткометражных лент. Невозможно и рассказать обо всем увиденном. И вот не хватает уже в этом обзоре места для безусловно интересной, хотя местами и не очень уверенной работы оператора из ГДР Гюнтера Хауба («Между ночью и днем»), для изобразительной, технически виртуозной работы Андрея Кириллова (серебряный приз фести-

* На языке теории информации подобные отклонения называются довольно категорично и недвусмысленно — «шумом в коммуникационном канале». Любопытно, однако, что кинематограф с его стремительными темпами технического развития, с одной стороны, и со столь же стремительными темпами физического «старения» продукции — с другой, как никакое другое искусство широко использует в творческих целях имитацию процесса возрастания энтропии, по мере развития которого уровень «шума в коммуникационном канале» повышается. Один из ранних примеров — фильм «Гражданин Кейн»: для придания материалу «хроникального» характера Орсон Уэллс и Грэг Толанд специально царапали негатив.

ва́ля — дилогия «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной»). К сожалению, не удалось поговорить и о черно-белых фильмах, представляющих молодые кинематографии Демократической Республики Вьетнам («Девочка из Ханоя») и Кубы («Другой Франсиско»). Мастерство операторов этих стран, судя по конкурсным фильмам, еще не достигло уровня, продемонстрированного картинами-призерами, но явно проявляющиеся реалистические тенденции в изобразительном решении внушают большой оптимизм.

И вообще повод для оптимизма есть: прошедший фестиваль стал в изобразительном плане настоящей манифестацией верности реалистическим принципам пластической трактовки драматургии. В отказе от кокетства формой, в отказе от внешних эффектностей, в расширении поисков на пути углубленно реалистической подачи материала, в стремлении найти экранный эквивалент многообразию человеческих визуально-эмоциональных впечатлений — именно в этом видятся современные передовые тенденции в мировом операторском мастерстве. Таково самое общее ощущение, которое оставил после себя фестивальный экран — таково самое общее ощущение от и з о б р а ж е н и я — 75.

Р. Юренев

Размышления после кинофестиваля в Западном Берлине

I. Почему мы приехали

В прошлом году советская кинематография впервые участвовала в Западноберлинском международном кинофестивале. Между тем, это был уже юбилейный, двадцать пятый, фестиваль. (Первый был устроен еще в 1951 году.) Однако Советский Союз и другие социалистические государства, чьи кинематографии регулярно бывают представлены на таких международных смотрах, как Карловарский, Каннский, Тегеранский, Чикагский фестивали, а также на фестивалях в Локарно, Сан-Франциско, Маннгейме, Оберхаузене, Сан-Себастьяне и на многих других, до сих пор не были участниками «Берлинале». Дело в том, что фестиваль в Западном Берлине шел прежде под эгидой правительства ФРГ, в состав которой, как известно, этот город не входит. Официальные лица, приезжавшие сюда из Бонна открывать и закрывать фестивали, выдавать призы, устраивать приемы, наконец, даже торжественно вручать премии лучшим картинам, созданным за год в Федеративной Республике, но в конкурсе не участвующим, подчеркивали всем этим, что киносмотр в Западном Берлине — западногерманское мероприятие, с чем социалистические страны, и в первую очередь Советский Союз, подписавший вместе с США, Англией и Францией статут Западного Берлина, согласиться не могли.

Теперь положение изменилось. Нормализация отношений ФРГ с Германской Демократической Республикой и другими восточноевропейскими государствами, новая обстановка в Европе, сложившаяся в результате достижений политики разрядки, внушительным успехом которой стало общеевропейское совещание в Хельсинки, привели к тому, что Сенат Западного Берлина и другие его государственные учреждения отказались от опеки ФРГ, которая участвовала в XXV «Берлинале» на равных правах с остальными странами. Таким образом, политические препятствия были устранены, и Советский Союз, ГДР, Польша, Венгрия, Болгария, Чехословакия, Румыния прислали в Западный Берлин свои фильмы и делегации, что сразу же придало фестивалю подлинно международный, представительный характер.

Следует отметить, что, несмотря на имевшие место в прошлом попытки реакционных кругов использовать киносмотр в Западном Берлине в целях «холодной войны», на этом фе-

стивале в разные годы демонстрировалось немало действительно выдающихся произведений мирового киноискусства. И это создало фестивалю устойчивый престиж. Поэтому нашей стране и странам социалистического содружества стоило включаться в этот киносмотр: ведь мы верны своей традиции — использовать все солидные возможности для честного соревнования и обмена опытом в области культуры, для открытого и свободного выражения своих идейных и художественных принципов, для пропаганды нашего социалистического киноискусства и нашего образа жизни.

На конкурс Западноберлинского фестиваля Советский Союз представил фильм Сергея Соловьева «Сто дней после детства» и две мультипликационные ленты — «Ваня Датский» (режиссер В. Серебряков) и 8-й выпуск «Ну, погоди!» (режиссер В. Котеночкин). Делегацию наших кинематографистов возглавлял заместитель председателя Госкино СССР В. Головня. Пишущий эти строки был приглашен в состав международного жюри.

Как и большинство крупных киносмотров, «Берлинале» включает, кроме главного официального конкурса, внеконкурсный информационный показ новых произведений из разных стран, кинорынок, то есть просмотры для прокатчиков с целью купли-продажи фильмов, ретроспективы, носящие научно-познавательный характер и, наконец, «форум молодого фильма», руководимый известным западноберлинским киноведом Ульрихом Грегором. Таким образом, каждый день показывается более десятка картин. Положение члена жюри обязывало меня смотреть все

«Меланхолические истории, рассказанные у центрального отопления» (Нидерланды), режиссер Бас ван дер Лекк

конкурсные фильмы, то есть две-четыре полнометражные и две короткометражные ленты в день.

На дополнительные просмотры не оставалось ни сил, ни даже просто времени. Тем не менее мне удалось заглянуть на все циклы и убедиться, что они были организованы четко, обдуманно, проходили при полных залах и при сочувственном внимании прессы.

Как историка кино меня, естественно, больше всего интересовали ретроспективы. Там были показаны все фильмы с участием Конрада Фейдта и Греты Гарбо. Не скрою, сердце мое трепетало, когда я видел тонкие нервные руки Орлака, тигриную походку раджи из «Индийской гробницы», сомнамбулические жесты таинственного убийцы из «Кабинета доктора Калигари» и глаза — бездонные, безумные, завораживающие глаза Конрада Фейдта, удивительного актера 20-х годов, владевшего моими мальчишескими мечтами не менее, чем Дуглас Фербенкс или Бастер Китон. А Грета Гарбо? Это уже другая эпоха, 30-е годы, когда мы, студенты ГИКа, смотрели по десять раз «Королеву Христину», мечтали увидеть «Мату Хари» или «Сагу о Йесте Берлинге» и прощали постановщику «Анны Карениной» «рассейскую» развесистую клюкву из-за удивительной красоты и благородной интеллектуальности актрисы... Брызги волн или слезы на щеках королевы Христины в финале фильма? Искусство гримера или подлинная бледность «дамы с камелиями»? А этот мраморный лоб, эти длинные пальцы...

Но, кажется, я дал волю сентиментальным воспоминаниям. Улучив полчасика и забежав в «Асторфильмтеатр», где шли ретроспективы, я лишний раз с глубокой радостью убеждался, что хорошие старые фильмы не стареют, что подлинное искусство, будь оно немое, монохромное, забытое — есть подлинное искусство.

А неподалеку, в кинотеатре «Академия» шли «молодые» фильмы. Вероятно, организаторы этой программы ставили своей целью ознакомление молодежи с некоторыми классическими картинами, включая и недостаточно известные: «По закону» Льва Кулешова, «Шинель» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, политические документальные фильмы США 30-х годов, «Пайза» Роберто Росселлини, а также — с суперсовременными экспериментальными и новаторскими картинами 1974—1975 годов из ГДР и ФРГ, Бельгии и Сенегала, Дании и Греции, среди которых мне хотелось бы отметить чилийско-кубинский фильм «Битва за Чили» и нашу «Калину красную». Картина Василия Шукшина имела громкий успех и была удостоена почетного диплома-рекомендации «Молодежного форума».

Из внеконкурсных лент, шедших в утренние часы в главном фестивальном театре «Цоо-паласт», я видел китайскую картину «Песнь горы Йименг». Юные немцы раздавали у входа листовки, прославляющие Мао, зал был наполовину пуст, публику составляли китайцы, волосатые юноши в синих комбинезонах и несколько кинокритиков. Сначала была показана короткометражка «Народная почта» — скучный, назидательный рассказ о работе почты, построенный на инсценировках: все люди радостно улыбались, были празднично одеты, почтальоны вручали вместе с посылками и письмами журналы и буклеты с общеизвестным портретом, вызывая этим ликование адресатов...

Картина же «Песнь горы Йименг» — это фильм-балет, снятый на сцене, в театральных декорациях, на цветной истменовской пленке. Сюжет о борьбе крестьян, руководимых раненым солдатом, против какой-то банды был станцован темпераментно и под хорошую симфоническую музыку: европейский оркестр красиво интерпретировал национальные мелодии. В танцах явно чувствовалось советская балетная традиция (в свое время артисты Большого театра вели в Пекине балетную школу), но в широко применяемых пантомимах, в некоторых движениях и мизансценах было и свое, специфически китайское. Но о состоянии кино в КНР по такому балетному спектаклю судить, конечно, невозможно...

Однако на вспомогательных, так сказать,

мероприятиях фестиваля было немало и таких картин, которые свидетельствовали о стремлении организаторов фестиваля составить разнообразные, насыщенные и по-настоящему интересные программы — в основном им это удалось. Приятно отметить и атмосферу творческих контактов и взаимопонимания, в чем также видна заслуга устроителей «Берлинале». Думаю, что приехали мы на этот фестиваль не напрасно.

Что же представляла собой главная, основная программа?

II. Шедевров не было

В основной программе было показано 23 полнометражных и 19 короткометражных картин из двадцати четырех стран. США, Франция, Италия, ФРГ, Англия были представлены двумя полнометражными фильмами. СССР — одним полнометражным и двумя короткими; Бразилия, Болгария, Бельгия, Швейцария, Австрия, Канада, Югославия — показали только короткометражки. Голландия, Испания, Дания, Япония, Швеция, Индия, Иран, а также социалистические страны — Польша, Венгрия, ГДР, Румыния — демонстрировали по одной полнометражной, а Чехословакия полнометражную и короткую картины.

Я привел перечень потому, что такое распределение представляется мне удачным — в том смысле, что развитые кинематографии получили в программе некоторое количественное преимущество. Но, вместе с тем, можно отметить как недостаток отсутствие арабских, африканских, латиноамериканских картин, фильмов из Греции, Финляндии, Норвегии, некоторых стран Азии, где за последние годы появились интересные, значительные произведения. Вероятно, устроители фестиваля боялись перегрузить конкурс.

И все же, отдав некоторое предпочтение своим постоянным участникам, организаторы XXV Западноберлинского фестиваля довольно широко показали и фильмы социалистических стран, что позволило составить на основании программы смотра сравнительно полное впечатление о состоянии современного мирового киноискусства.

Откровенно говоря, подлинных шедевров, произведений этапных в конкурсе «Берлинале» не было: большинство составляли картины среднего уровня.

Столь категорический вывод может показаться скептическим, даже снобистским. Поэтому постараюсь дать некоторые объяснения. Напомню, что о посредственном уровне фестивалей 1975 года в Канне, Сан-Ремо, Лейпциге, Тегеране единодушно писали побывавшие там советские и зарубежные критики. История кино отчетливо показывает, что подлинные шедевры рождаются не каждый год. Но есть и более конкретное объяснение. Кино испытывает конкуренцию телевидения, особенно ощутимую в капиталистических странах. Выход из кризисной ситуации продюсеры и неразборчивые режиссеры ищут в сенсационности. Сегодня коммерческие фильмы дошли до крайних пределов в показе секса, насилия, жестокости, извращений. К счастью, такие фильмы на порядочные фестивали пока еще не допускаются. А на фильмы серьезные, честные, трактующие существенные жизненные проблемы, продюсеры отваживаются все реже, отпускают все меньше средств, ставят все больше всевозможных идеологических ограничений. Поэтому подлинное искусство пробивается на экраны Запада с трудом. А фестивалей — много. И хороших картин на все не хватает.

Особенно отчетливо посредственное качество фильмов было заметно на короткометражном конкурсе. За последнее время во многих кинематографических журналах появились тревожные статьи о кризисе короткого фильма (к этой категории за рубежом причисляют все произведения продолжительностью менее одного часа, то есть практически все мультипликационные, научно-популярные и большинство документальных фильмов). Французский журнал «Синема-74» под заголовком «Этот тяжело больной короткий метраж» отметил и невнимание культурно-просветительных организаций к этим фильмам, не приносящим дохода, и равнодушие основ-

ного «потребителя» — телевидения, и снижение количества выпускаемых единиц, и, главное, то нетерпимое обстоятельство, что значительная часть фильмов навсегда остается в коробках, не находя проката. А ведь практика давно доказала, что на коротких фильмах часто воспитывается кинематографическая молодежь (вспомним французскую «новую волну», английское «свободное кино», американских «независимых»!), что малые формы служат для экспериментов, поисков свежих приемов, испытания новых выразительных средств...

Вот этого-то новаторского дерзания, этих поисков в просмотренной нами программе почти не было. Ведь нельзя же всерьез считать экспериментом унылое движение каких-то спиралей и кругов в абстрактной канадской мультипликации «Н-А» или сочетание горных пейзажей, снятых с вертолета, с симфонической музыкой Малера в австрийском фильме «Альпийские виды». Даже получивший первую премию американский фильм «Море» Робина Лемана привлекает скорее высокой техникой съемок, чем художественным замыслом, идеей. При помощи микросъемки и рапида, цветового высвечивания, а также оригинального шумового сопровождения (явно не имеющего ничего общего с реальными звуками, производимыми морскими обитателями) режиссер позабавил нас экзотическими формами разных моллюсков, рачков, рыбешек, не преследуя никаких познавательных, смысловых задач. Причудливо, красиво. А что, почему, зачем — неизвестно.

Остановила на себе внимание югославская картина «Страсть» Александра Илича. С ней можно не соглашаться, но она запоминается, впечатляет. Она против охоты. Рапид и стопкадры, резкие, неожиданные укрупнения деталей с гневным осуждением показывают гибель беззащитных птиц, жертв охотничьей страсти. Непривычность, даже некоторая изысканность формы соответствуют мысли фильма, страстной и бескомпромиссной.

Взволнованным протестом против уничтожения старых зданий, придающих Брюсселю

«На чужбине» (Иран), режиссер Сохраб Шахид Саллес

неповторимое обаяние, против варварского вытеснения старины огромными модернистскими стеклянно-бетонными коробками запомнился бельгийский фильм «Брюссель — наш город, взывающий о помощи».

В датской картине о скульптуре Якобсена и в бразильской — о композиторе Марлосе Нобре сделаны попытки проникнуть в творческий процесс, раскрыть связи художников с жизнью, с национальными традициями. Жаль только, что конструкции, сваренные скульптором из железного лома, не будят эстетического чувства, а музыка композитора заглушается дикторским текстом...

Сильнее документальных лент были мультипликации. На фестивале была премирована забавная чехословацкая трехминутная миниатюра — «Ш-Ш-Ш!» Вацлава Бедриха. Со зловещим шипением опрыскивает человечек и посаженное им деревце, и гусеницу, и птичку, и грушевидный плод, выросший на дереве. С таким же шипением прыскает в человека этот плод, оказавшийся... пульверизатором. Полна грустноватой иронии английская мультипликация Боба Годфри, посвященная развитию железнодорожного транспорта; изящна и изобретательна по рисунку сказка известного швейцарского мультипликатора Эрнеста Ансоржа «Кот-хамелеон» — о том, как волшебный кот, защищая своего хозяина, мог, под звуки дудочки, превращаться в птиц, насекомых, и даже драконов...

После двух побед подряд Ф. Хитрука на Каннских фестивалях 1974 и 1975 годов я ожидал успеха и для превосходной, по-моему, картины В. Серебрякова «Ваня Датский». Трогательный сюжет об архангельском мальчонке, ставшем датским мореплавателем, но вернувшемся на родину, к своей безутешной матери, рассказан лаконично, строго, с настроением чистой и возвышенной печали. Мимика кукол скупа и тонка. Движение бурного северного моря ритмично, эмоционально. Детали костюмов и обстановки этнографически верны и выбраны на редкость впечатляюще. Думаю, что успеху этого фильма помешала плохая копия, мутноватая, блеклая, словно выцветшая. Не имел успеха и восьмой выпуск «Ну, погоди!», оцененный, как слишком зависимый от диснеевской традиции и перегруженный надуманными трюками.

Подводя итоги конкурсу короткометражных картин, нужно признать, что общий уровень был посредственным. Вспомнив вновь тревожные сигналы зарубежной прессы, мы можем найти этому объяснение в кризисном состоянии короткого фильма капиталистических стран. В странах же социалистических такого кризиса не наблюдается. Несмотря на неполадки с прокатом, на убыточность некоторых картин, количество и качество наших короткометражных лент растет. Жаль, что на этом фестивале мы выступили недостаточно продуманно. Победа же чехословацкой мультипликации «Ш-Ш-Ш!» и югославской публицистической ленты «Страсть» — показательна.

III. Бежать, надеяться, бороться?

Один из способов борьбы против недооценки фильмов короткого метража — соединение в одну программу четырех новелл-дебютов молодых режиссеров — применила голландская кинематография. «Меланхолическими историями, рассказанными у центрального отопления» (Нидерланды) открылся XXV Западноберлинский фестиваль.

Нужно сказать, что большинство фильмов этого смотра были посвящены современности, это придало конкурсу повышенный интерес и остроту, особенно потому, что почти все картины говорили о судьбах рядовых людей, которым в капиталистическом мире живется, по общему признанию, нелегко и тревожно. Какой же выход находят и предлагают зрителю авторы фильмов? Что делать «маленькому человеку» в неуютной современности? Бежать от жизни, забыться, спрятаться в мечты, в воспоминания? Или, может быть, придать своим мечтам более реальный характер и подумать о возможности лучшего будущего? Или, наконец, отважиться на борьбу?

Нидерландские дебютанты, авторы «Меланхолических историй...», придерживаются второй, промежуточной позиции. Их симпатии к «униженным и оскорбленным» несомненны,

«Мертвый сезон» (Великобритания), режиссер Алан Бриджес

они понимают типичность обездоленности простого человека в капиталистическом обществе. Правда, они не делают точных выводов, избегают социальных обобщений. Но они жалеют своих героев и надеются на человечность, на доброе взаимопонимание. Средствами бытовой комедии Бас ван дер Лекк рассказал, как молодой придирчивый клерк, случайно проводив свою постоянно поучаемую секретаршу до дому, вдруг оказывается и застенчивым и милым и даже порождает у девушки надежду на замужество. Гвидо Петерс с большой наблюдательностью и теплотой показывает одиночество старика пенсионера, претерпевающего множество обид, но не оставленного без помощи молодыми и очень бедными соседями. Эрни Дамен, не пренебрегая натуралистическими деталями, с грустью изобразил безнадежное положение безработного моряка, живущего за счет музыкантши из бара и проводящего унылые часы у моря, где, как аллегория несбыточной мечты, проходят в тумане чужие пароходы. А Нушка ван Бракель, отступив от реалистической манеры своих коллег, показала, как два одиноких, затерянных в болотистой пустынной равнине человека — один в лодке на канале, другой на берегу, на велосипеде — после странных споров и перебранок все же начинают понимать друг друга и уплывают вместе навстречу огромному красному солнцу.

На всех четырех новеллах лежит отпечаток ученичества, робких, но все же ощутимых поисков собственной темы, своей манеры.

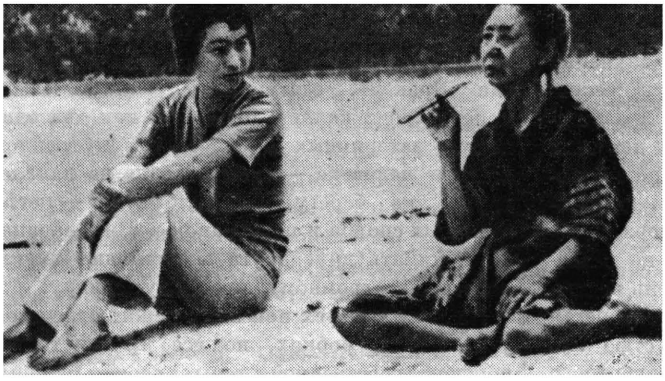
Актеры играют хорошо, операторТео ван дер Санде снял все новеллы мастерски, на тщательно выбранной натуре и в подлинных интерьерах. Фильм не был отмечен жюри, имел очень сдержанную прессу, но мне кажется, что дебют четырех молодых художников из маленькой страны, где национальная кинематография испытывает серьезные трудности,— дело хорошее. Хотелось бы надеяться, что у этих молодых художников есть будущее.

Любовь и сочувствие к рядовому человеку прозвучали и в другом дебюте — в первой полнометражной картине молодого французского режиссера Мориса Дюговсона «Лили, люби меня!».

Это непритязательная комедия о том, как жена славного рабочего парня (его мило играет актер Рюфюс), начитавшись сексологической литературы, решает бросить любимого мужа, чтобы стать сексуально свободной, в духе самоновейшех теорий. Сколько ни старались друзья отвлечь покинутого мужа, он, не поддаваясь никаким соблазнам, повторял: «Лили, люби меня!» — и добился возвращения своей, склонной к экспериментам, супруги. Этот анекдот позволил забавно показать различные социальные группы парижан — спортсменов, художественную богему, мелких буржуа, рабочих. Переходя от добродушного юмора к колкой сатире, авторы комедии продемонстрировали свои симпатии к рабочим и презрительную иронию к буржуазии.

Более резкая и определенная социальная критика прозвучала в фильме «На чужбине» — второй работе молодого иранского режиссера Сохрада Шахида Саллеса, живущего в Западном Берлине и избравшего своим материалом положение иностранных рабочих, в данном случае — турок, занимающих в этом городе целые кварталы обветшалых домов и довольствующихся низкооплачиваемой черной работой. Картина была представлена как копродукция Ирана и ФРГ.

Режиссер намеренно и, я бы сказал, демонстративно отказался от всех элементов развлекательности, сюжетных перипетий, острых ситуаций и характеристик, хотя буржуазная пресса и связывает пребывание турецких рабочих и безработных в Европе с постоянными эксцессами, грабежами, изнасилованиями, расовыми и религиозными конфликтами. Персонажи фильма живут общиной в обшарпанной, унылой квартире; они не участвуют ни в уголовных «приключениях», ни в национальных стычках; они монотонно и терпеливо работают, а вечером, за общим столом что-то устало едят и перебрасываются привычными репликами — главным образом о заработках и вестях из Турции. Режиссер, не боясь испытывать терпение зрителей, неоднократно повторяет кадры, в которых главный герой (артист Парвиз Сайяд), работающий на каком-то штампе, бесконечно повторяет одну и ту же несложную операцию —



«Сандакан, дом № 8» (Япония), режиссер Кэй Кумаи

обрубает жестяную деталь. Он подробно показывает и долгий, однообразный путь до дома — в переполненном метро, затем — пешком, по безлюдным улицам. С добрым и печальным юмором изображены робкие попытки этого немолодого, широкоплечего, добродушного человека научиться хотя бы нескольким немецким фразам, завязать хоть какое-то знакомство. Но пьяный в метро твердит, что ему следует убираться домой, женщина в парке с брезгливым презрением отказывается от общения, и только полубезумная одинокая старуха, зазвав его на чашку чая, пытается рассказать ему о своих исчезнувших детях, о собственном беспросветном одиночестве.

Безрадостна жизнь и других турок, товарищей по общежитию. Кто, не сумев найти работу, в безысходной тоске часами лежит на койке, кто бродит по Курфюрстендамм, жадно разглядывая проституток, кто похаживает в игорный дом, где оставляет последние деньги. А этому приходится бросать работу и возвращаться домой — на похороны отца.

В фильме «На чужбине» нет никаких деклараций, пылких призывов, категорических формулировок. Но каждым новым кадром, каждой правдивой, зорко подмеченной деталью он свидетельствует о несправедливости, обращается к чувству человеческой солидарности и гуманности.

О бесправии и одиночестве человека говорит и японский фильм «Сандакан, дом № 8» («Тоска по родине») режиссера Кэй Кумаи, уже неоднократно участвовавшего в западноберлинских киносмотрах. Это неторопливый рассказ о жизни крестьянской девушки, проданной грязному дельцу, который превращает ее в проститутку. Фильм этот включен японской прессой в десятку лучших произведений года и получил в Японии премию за режиссуру. В нем превосходно играют актрисы Кинуё Танака и Комаки Курихара, что было отмечено жюри фестиваля, назвавшим первую актрису лучшей исполнительницей женской роли по итогам смотра. Однако нельзя не отметить обилие кровавых и эротических сцен, очевидную растянутость фильма и неопределенность его выводов. Выслушав прискорбную одиссею старой проститутки, молодая журналистка находит и расчищает забытое, заросшее кладбище проституток. Полустертые имена страдалиц уже никому ничего не говорят, ни к чему не взывают...

Столь же неопределенны выводы английского фильма «Мертвый сезон» («Поздний гость»), отлично сыгранного известными актерами — Ванессой Редгрейв, Сюзанной Георге и Клиффом Робертсоном. Режиссер Алан Бриджес мастерски создает атмосферу неуверенности, тоски, тревоги, царящую зимой в маленьком отеле, на вышедшем из моды курорте. Но сложные отношения героини, ее прежнего, неожиданно возвратившегося любовника и их дочери, ставшей, по неведению, любовницей своего отца, слишком уж отдают второсортным театром и, вскользь касаясь некоторых социальных проблем, например, противоречий между поколениями, обнищания мелкой буржуазии, никак их не решают и даже не объясняют.

Так, может быть, и не надо никаких объяснений, незачем копаться в осточертевших сложностях сегодняшнего дня? К такому выводу пришли, по-видимому, авторы фильмов и пышная многолюдная делегация США, представившая фильмы, далекие от действительности.

Известный актер Кирк Дуглас показал в Западном Берлине традиционный вестерн «Люди закона», им самим поставленный. Перипетии борьбы мужественного шерифа с инфернальными бандитами довольно точно воспроизводят события старого и знаменитого вестерна Фреда Циннемана «Полдень». Скачек, стрельбы, поцелуев и крушений было ровно столько, сколько требовалось для коммерческого успеха лет тридцать-сорок назад. Может быть, маститый актер рассчитывал на моду «ретро», то есть на интерес к недавнему прошлому? Во всяком случае, иных идейных устремлений я в этом скучном фильме не усмотрел.

А вот другой популярный американский артист — комик Вуди Аллен хотя и избрал

эпоху еще более отдаленную, но сумел сообщить своей картине «Последняя ночь Бориса Грушенко» довольно злободневный, в понимании некоторых западных деятелей, дух антирусской пропаганды.

Вуди Аллен — маленький, щуплый брюнетик в огромных роговых очках — сыграл русского героя войны 1812 года как-то очень злобно, недоброжелательно, в пародийном стиле. Главным объектом пародирования он избрал «Войну и мир» — и фильм и роман с его мыслями о народе на войне, о патриотическом долге, о смерти и бессмертии. Толстого оказалось недостаточно — комик приплел еще и Достоевского, с его идеями искупления, права на суд и приговор, очищения любовью.

Я люблю комедию, признаю право искусства на пародию, помню, что смеяться вовсе не грешно. Да и как не рассмеяться, когда на экране русские — как крестьяне, так и аристократы — поражают просто карикатурным неправдоподобием внешности, жестов, интонаций. Забавно выглядит эксцентриада неудачного покушения на Наполеона, дымные залпы неуклюжих пушек. Смеялся я и над пресловутой «развесистой клюквой» в изображении русского быта, созданной то ли нарочно, то ли по традиционному американскому неведению в отношении наших нравов. Но, сознаюсь, мне было противно и оскорбительно слушать идиотское пересмеивание мыслей великих русских писателей, мне было нестерпимо слышать патриотическую музыку Прокофьева к «Александру Невскому», наложенную на порнографические сцены. А в некоторых эпизодах я ощутил не только антирусские, но и антисоветские ноты.

Комедия, пародия, гротеск имеют, как и все другие явления искусства, свои возможности, скажем — свои права. Но у этих прав есть и свои этические границы. Есть вещи, пародирование и высмеивание которых — в любых жанрах, при любых обстоятельствах — становится пасквилем и звучит оскорбительно. Вуди Аллен во многих сценах грубо нарушил эти границы. И демонстрация его фильма на международном фестивале, назначенном служить сближению и взаимопониманию народов, была затеей неудачной, ложной.

Помещая эту картину в раздел эскапистских, уводящих от современности, я хотел показать, что эскапизм бывает и мнимым, камуфляжным, что сквозь покров «незаинтересованности», сквозь шутовские балахоны вылезают подчас рога реакционных и злобных намерений.

А бывает и так, что сам факт ухода от современности становится вызовом гуманизму и человеческой нравственности, актом реакционным. Так случилось с фильмом-дебютом молодого итальянского режиссера Джана Луиджи Кальдероне «Любовный танец под вязами». Он изображает любовные утехи двух пар — папы с сынком и мамы с дочкой, встретившихся в Тироле в начале этого века. Позы, туалеты, пейзажи этого фильма до приторности, до тошноты красивы. Веселящиеся буржуа идеализированы до ангелоподобности, а тирольские крестьяне показаны глуповатыми, угодливыми.

Во время демонстрации какой-то особенно слащавой любовной сцены из зала раздался громкий женский голос: «И это показывает страна, где сейчас бедствует два миллиона безработных ?!» Я не знаю точных цифр итальянской безработицы. Я понимаю, что столь прямолинейно связывать фильмы с действительностью нельзя. Но эмоционально я был согласен с этой гневной репликой.

В годы фашизма в итальянском кино существовало направление «каллиграфистов», избиравших нейтральные, исторические темы и уделявших главное внимание художественной форме. В те времена это был слабый, скрытый, но все же — способ протеста, неприятия. А сейчас, когда прогрессивные кинематографисты возрождают традиции неореализма в своих политических, борющихся фильмах, «каллиграфическая», слащавая картина выглядит произведением реакционным. Зрители фестиваля это хорошо поняли, холодно встретив опус Кальдероне.

Зато зал «Цоо-паласт» чутко откликался на фильмы, затрагивающие острые проблемы современности. Проникнуть во все тонкости

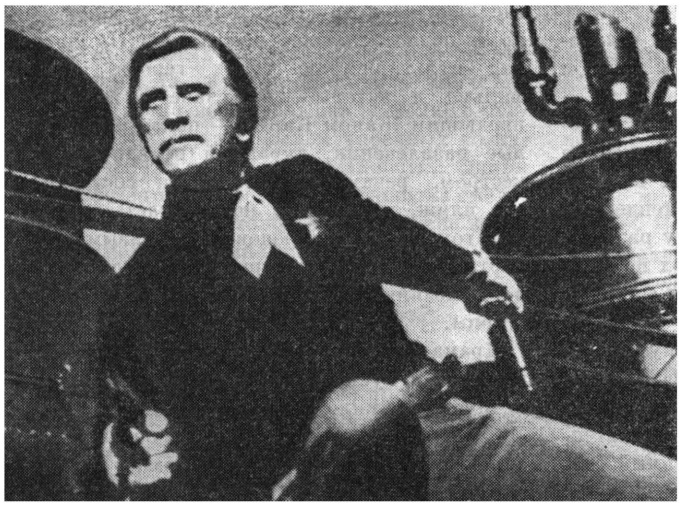
национального характера и незнакомых нравов, показанных в индийском фильме «Мастер» (режиссер Яббер Патель), удалось, наверное, не всем. Но обличение бюрократического самоуправства, коррупции, существующей в отдельных районах страны, упорно ищущей свои пути прогрессивного развития, привлекло сочувственный интерес.

Особенно отчетливо склонность к решению серьезных тем, идейная целеустремленность были ощутимы в фильмах социалистических стран. В венгерском «Усыновлении» режиссер Марта Месарош и актрисы Кати Берек и Дёмдьвер Вигх коснулись очень сложных проблем семьи, поколений, взаимосвязи личной и общественной жизни. Судьбы одинокой немолодой работницы, любящей женатого человека, и девушки, отвергнутой родителями и воспитываемой в колонии, можно назвать трудными, несчастливыми. И создатели фильма не пытаются ничего приукрасить. Но в самих конфликтных обстоятельствах, в характерах героинь заметны черты нового социалистического бытия, морали и нового отношения к труду, которые помогают им преодолеть невзгоды и вызывают глубокую симпатию.

Скромная черно-белая картина Марты Месарош, сделанная в спокойной реалистической манере, проникнута любовью к людям, уважением к труду, стремлением к правде и счастью. Эта лента о новой Венгрии, о новых взаимоотношениях между людьми. Все эти качества заслуженно обеспечили ей присуждение главной награды фестиваля — «Золотого медведя».

К сожалению, столь органичного единства значительного содержания и зрелой художественной формы не удалось добиться чешскому режиссеру Иржи Менцелю в фильме «Кто ищет золотое дно». Его тема — конфликт между молодым рабочим и его невестой-мещанкой — достаточно актуальна, так как связана и с проблемой труда как творчества и с осуждением стяжательства, приспособленчества, эгоизма. Однако решены эти темы несколько схематично. Превосходно сняты оператором Яромиром Шофром индустриальные пейзажи, строительство плотины показано масштабно, мажорно, а вот человеческие характеры не вполне удались.

Противоположные недочеты свойственны польскому фильму «Квартальный баланс» режиссера Кшиштофа Занусси. Он сделал попытку глубоко проникнуть в психологию современной женщины, в «баланс» ее интимных семейных, служебных дел. Актриса Майя



«Люди закона» (США), режиссер Кирк Дуглас

«Любовный танец под вязами» (Италия), режиссер Джан Луиджи Кальдероне

Коморовска сыграла очень убедительно и тонко. Но даже этой великолепной исполнительнице не удалось до конца — психологически и социально — оправдать, объяснить томление, неудовлетворенность, тревогу своей героини. А среда, в которой происходит действие, показана режиссером вяло, как-то серо, уныло. Дом, школа, спортивный зал, учреждение, улицы города, наконец, какой-то загородный ресторан — на всем этом лежит отпечаток серости, скуки.

Найти драматические конфликты, человеческие характеры, среду, которые ярко и увлекательно говорили бы о современности,— дело нелегкое. Очевидно, что художники социалистических стран сознательно и смело идут на эти поиски. Не всегда и не во всем они достигают успеха, и все же тенденция к серьезному, честному и страстному разговору о современности — залог будущих побед.

Но особенно ценно, когда важную социальную проблему удается поставить и верно, целеустремленно решить художнику, работающему в условиях капиталистического общества. Я говорю о режиссере Иве Буассе, поставившем по сценарию Бастида и Мартенса фильм «Мсье Дюпон», премированный специальной премией — «Серебряным медведем».

Фильм начинается как обычная комедия с довольно острыми и меткими сатирическими штрихами: мсье Дюпон, владелец бистро, прозванный Лажуа, то есть «радость», собирается в отпуск вместе с женой и сыном-студентом. К старому верному «пежо» прицепляют целый дом на колесах, купленный по дешевке, тащат туда подушки и телевизоры, вино и провизию и в адской толчее забитых дорог отправляются к морю, в знакомый кемпинг, где уже ждут друзья, столь же пошловатые, но в общем славные обыватели. Потешаясь над вульгарностью своих героев, авторы фильма и актеры — во главе с прекрасно играющим Жаном Карме — показывают пошлые развлечения, дурацкий праздник с оркестром, речами и потешными состязаниями, пляж, где яблоку негде упасть, маленький городишко, изуродованный новыми стандартными домами, которые для предприимчивого хозяина кемпинга строят рабочие-алжирцы.

Драма разразилась внезапно. Случайно встретив в кустах дочку своего приятеля, за которой так мило ухаживает его сын, Дюпон Лажуа делает попытку изнасиловать ее и в борьбе случайно убивает — ломает шейный позвонок. Пользуясь суматохой дурацкого

«Усыновление» (Венгрия), режиссер Марта Месарош

праздника, он подкидывает труп к бараку, где живут алжирцы.

И вот тогда мелкие буржуа показывают себя! Недолгое горе вытесняется трусливым желанием остаться в стороне от полицейского расследования. А ночью, подбиваемые фашиствующим ремесленником, все эти «приличные господа» идут громить барак алжирцев, зверски избивают их, а одного забивают до смерти. Авторы фильма наглядно показывают — как, из каких социальных слоев, из каких моральных устоев рождаются расизм и фашизм. Да, именно фашизм — иначе не назовешь эту озверевшую банду мелких буржуа, трусливых, злобных и упоенных сознанием своей полной безнаказанности. Фильм Ива Буассе говорит об истоках фашизма смело, убежденно, во весь голос. Это поистине актуальный политический фильм.

IV. Чувство вины, но что же делать?

Проблемы современности неразрывно связаны с недавним прошлым, с борьбой против фашизма, с войной, с революционным движением. Не удивительно поэтому, что многие художники обращаются к этой тематике, подчас пытаясь сюжетно связать ее с сегодняшним днем, в поисках корней современных процес - сов или исторических аналогий.

Фильм из ФРГ «Джон Глюкштадт» поставлен режиссером Ульфом Мие по роману писателя-реалиста конца прошлого века Теодора Шторма. Он описывает маленький городок на севере Германии, 60-е годы XIX века, но трактует вполне актуальные вопросы безработицы, бесправия, нищеты. Злоключения семьи рабочего, однажды оступившегося и отсидевшего в тюрьме, показаны с болью и презрением к морали буржуазного общества. Естественное и чистое стремление человека к труду, к созданию семьи, к устойчивому общественному положению разбиваются при столкновении с произволом властей, с мещанской, самодовольной и тупой моралью. Несколько замедленный, перегруженный подробностями фильм хорошо живописует ушедшую эпоху и социальную несправедливость буржуазного общества, упорно не желающую уходить в прошлое...

Испанский фильм режиссера Франциско Родригеса «Большой дом» говорит о недалеком прошлом; франкистская эпоха, начало 40-х годов. В небольшой деревне безраздельно царит бывший фалангист, кулак, хозяин большого богатого дома. События в этом доме

«Кто ищет золотое дно» (Чехословакия), режиссер Иржи Менцель

разворачиваются по законам кровавой мелодрамы. Конфликт между кулаком и его больным, полубезумным братом, бывшим республиканцем, живущим в большом доме из милости вместе со своей юной дочерью, страсть кулака к своей племяннице, любящей юношу батрака, приводят к серии убийств. В конце концов, девушка остается одинокой и озлобленной хозяйкой большого дома. Примечательна открытая антипатия к кулаку-фалангисту, процветающему при фашистском режиме, примечательна и сцена, в которой больной республиканец убивает своего всесильного брата, жертвуя собой для дочери, для молодости, для будущего.

Еще острее и ближе к современности фильм «Якоб-лжец», созданный совместно кинематографистами ГДР и Чехословакии по известному роману Юрека Беккера, проведшего детство в еврейских гетто и концентрационных лагерях времен нацизма. Тема бесчеловечного унижения и уничтожения евреев фашистами в сочетании с гуманистической темой бессмертия человеческих надежд, солидарности, доброты — много раз звучала с экрана. Достаточно вспомнить «Пограничную улицу», «Дневник Анны Франк», «Ромео, Джульетта и тьма» и множество других картин, созданных в разных странах. Сюжет «Якоба-лжеца», основанный на легенде, согласно которой у одного из обитателей гетто есть — вопреки запретам — радиоприемник и он слушает сообщения об успехах Советской Армии на фронте, разработан Юреком Беккером и режиссером Франком Байером тонко и эмоционально. Подкупает сочетание деталей страшного быта гетто со сказочными фантастическими сценами, сочетание трагизма с добрым и грустным юмором. Особенно же хороши исполнители главных ролей — чешский актер Властимил Бродский (удостоенный приза за лучшую мужскую роль) и немецкий актер Эрвин Гешоннек. Им удалось пронести благородную тему человеческого достоинства, дружбы и самоотверженности. Трагические судьбы их героев взывают из прошлого, которое не должно повториться!

Не должно повториться! Этот призыв прозвучал и в совершенно иной, несхожей с «Якобом-лжецом» картине молодого английского режиссера Стюарта Купера «Операция «Оверлорд». Широко используя документальные кадры военного времени и умело сочетая их со снятыми «под хронику» игровыми эпизодами, Купер рассказал о подготовке английских солдат к высадке на континент и о гибели молодого парня во время этой героической операции. Показывая трагедию обыкновенного рядового человека, вовлеченного фашизмом в войну и обреченного на гибель, фильм значительно расширяет масштабы исторического обвинения фашизму...

Порою в зарубежной прессе раздаются голоса, что, мол, настало время покончить с воспоминаниями о войне и фашизме, что все обвинения уже высказаны, все злодеяния оплачены и отомщены. Известно, что во Франции президент Жискар Д'Эстен отменил празднование победы над фашизмом. Известно, что расторопный режиссер Клод Лелюш успел выпустить перед этим решением фильм «Су-

пружество», высмеивающий Сопротивление и традиционные встречи ветеранов войны, большинство которых якобы превратились в обывателей и приспособленцев.

Такие воззрения объективно служат неблаговидным целям противников разрядки, каких в современной Европе и Америке еще немало. И в этой связи появление фильмов, гневно и скорбно напоминающих о фашизме,— дело необычайно важное и гуманное.

К числу таких картин следует, на мой взгляд, отнести и работу молодого итальянского режиссера Паоло Нуцци — комедию «Дни и ночи развлечений» («Проигранные дни и ночи»). Безжалостно высмеивает автор обывателей маленького городка, убивающих время в азартных играх, любовных интригах, пьянстве, а рядом набирает силу фашизм, одних запугивая, других вербуя на свою сторону. В фильме — в некоторых эпизодах — чувствуется влияние «Амаркорда» Феллини и «Конформиста» Бертолуччи, но в целом он явно не достигает их силы и глубины. Но хотя обилие натуралистических моментов, фарсовых, скабрезных ситуаций вызывает порой неприятное чувство, в «Проигранных днях и ночах», как и во французском фильме «Мсье Дюпон», вскрываются мелкобуржуазные корни фашизма, что придает обеим картинам разоблачительное социальное звучание.

Чувство ответственности за прошлое не должно покидать современников. Но как находить активное применение, действенный выход этому чувству? Этот вопрос остро и дискуссионно поставлен в западногерманском фильме «Ледяное время» режиссера Петера Задека.

Действие происходит вскоре после второй мировой войны в укромном уголке Норвегии, где расположен санаторий для престарелых. Звучит музыка, танцуют маски, хлопают пробки шампанского, но праздник влачится медленно, вяло: играют и танцуют старики. И лишь один из них гордо и вызывающе держится в стороне. Это Кнут Гамсун, знаменитый писатель, лауреат Нобелевской премии, запятнавший себя сотрудничеством с Квислингом, с фашистами. Его игнорируют соседи, но он презрительно независим, к нему приезжают обвинители, но он ищет себе оправдание: он желал блага и мира своей стране. Превосходный актер Хассе сыграл Гамсуна с тончайшим психологизмом.

В санатории появляется молодой человек. В его рюкзаке — граната. Эту гранату он, участник Сопротивления, должен был в свое время бросить в группу немецких офицеров, но не смог этого сделать: офицеры окружали Гамсуна, гордость норвежской литературы... Мучимый чувством вины, ошибки, тяжестью невыполненного долга, молодой человек решил бросить гранату в Гамсуна сейчас. Но снова не может на это решиться — около писателя находятся то врач, то официантка, то собеседник. Не может свершить своего приговора рефлексирующий интеллигент

«Джон Глюкштадт» (ФРГ), режиссер Ульф Мие

и тогда, когда в лесу или на озере в лодке остается с приговоренным с глазу на глаз: старик беззащитен, совсем не боится смерти и полон уверенности в своей правоте. В конце концов, незадачливый мститель, мучимый презрением к своему слабоволию, взрывает гранату в своей машине и гибнет. А Гамсун бродит по окрестностям, предается воспоминаниям юности и готовится к тихой смерти в своей санаторной постели.

Да, здесь поставлено много очень сложных проблем. Решить их убедительно смог бы разве что Достоевский. Свершение мести над девяностолетним стариком писателем было бы, на мой взгляд, бесчеловечным. Но страшно и безволие, разъедающие душу сомнения, помешавшие человеку в свое время исполнить боевой патриотический долг. А еще страшнее — уверенность старого писателя в своей правоте. Мерзки и опасны обыватели, идущие за фашизмом от трусости, от мелкого тщеславия, от жалких обид, от угодничества или жажды наживы. Но еще опаснее умные и сильные люди, уверовавшие в фашизм. Такие были. Такие есть и сейчас...

«Якоб-лжец» (ГДР—ЧССР), режиссер Франк Байер

Тема обывательской робости, бессильного примирения с социальным злом остро поставлена в шведском фильме «Незнакомец вышел из поезда» молодого режиссера Телестама. Речь здесь идет не о фашизме, а об американском гангстере, прибывшем в маленький европейский городок, чтобы установить в нем «американский образ жизни». Впрочем, я напрасно написал «не о фашизме» — столь мало разницы в идеях, методах и поступках между этим гангстером и фашистами. Провокации, избиения, изнасилования, убийства прикрываются бесстыдной демагогией, разглагольствованиями о всеобщем процветании, о деловой инициативе, о бескорыстной заботе о будущем. За этими словесами обитатели маленького городка угадывают сущность гангстера, но боятся его и ничего не могут поделать. Полицейский комиссар никак не может найти улик. Интеллигент-гуманист при попытке устыдить мерзавца гибнет. И только безумный старик, участник давно забытых классовых боев, над причудами которого обыватели привыкли посмеиваться, в сопровождении своего единственного друга, восьмилетнего мальчугана, пристреливает гангстера из своей старой винтовки.

Итак, художники разных стран, талантов, направлений помнят о фашизме, видят его не только в прошлом, но и в современности. Американский гангстер, насилием насаждающий свои порядки, французские буржуа, распоясавшиеся в расистской ненависти,— разве это не фашисты? И разве должно остыть чувство вины у тех, кто, проиграв дни и ночи, или оберегая собственную шкуру, или уверовав в «новый порядок», допустил фашизм, допустил уничтожение евреев, допустил войну, унесшую миллионы юношей — русских, английских, французских, польских, американских, немецких!

Но что же делать? Стараться забыть незабы-

ваемое, стараться остудить в себе чувство тревоги? Или помнить? Или бороться, чтобы беда не повторилась?

Но как бороться? Вот на этот нелегкий вопрос фильмы, показанные в прошлом году в Западном Берлине, не дают ясного ответа. Норвежский мститель признал себя бессильным и подорвался на своей заветной гранате. Интеллигент, пытавшийся устыдить гангстера, погиб от его кулаков. Да, сомнения и уговоры здесь не помогут!

Сын Дюпона Лажуа, студент, после убийства алжирца отказался вернуться в отчий дом, в отчее бистро. Что ж, это уже путь к решению. Брат убитого алжирца, приехав в Париж, нашел бистро Дюпона и выпустил в него заряд из охотничьего ружья. Значит, бывают и выстрелы. Но кто стреляет? Одинокий, избитый до полусмерти алжирец. Больной, полусумасшедший испанец, так и не оправившийся после поражения республики. Сумасшедший старик, не забывший кровавую расправу с рабочими в Одалене. Неужели в западном мире к активным действиям способны только безумцы-одиночки?

Правда, рядом со стариком находился ребенок, мальчик. Значит ли это, что будущее поколение должно учесть революционный опыт своих дедов?

V. Что ждет нас в будущем?

Надежда на детей, на поколения, идущие вслед за нами, всегда была одной из самых светлых, самых чистых надежд человечества. И сколько создано прекрасных произведений искусства, освященных этой надеждой. Были они и на Западноберлинском кинофестивале.

Талантливый румынский режиссер Ион Попеску-Гопо показал в Западном Берлине свою новую картину «Фантастическая комедия». Люди, несмотря на свое «несовершенство» по сравнению с техническими устройствами, все-таки лучше роботов, и им принадлежит будущее — такова идея этой ленты. Фильм адресован детям, и его главная мысль преподносится в форме забавной, с выдумкой поставленной, хотя и несколько сумбурной комедии. Мне понравился симпатичный брюнет, оказавшийся роботом, прибывшим с далекой планеты для изучения Земли. Весело наблюдать за ревнивым молодым человеком, заподозрившим свою возлюбленную в «межпланетном» флирте... В свете серьезных размышлений режиссера о будущих поколениях особенно интересными показались мне эпизоды обучения профессором-астронавтом своего сына. Мальчик с вдохновляющей быстротой поглощал разнообразнейшие знания, добытые предыдущими поколениями людей. И, чтобы показать процесс освоения культурного наследия прошлого, Попеску-Гопо вмонтировал в комедию свой старый прелестный мультипликационный фильм об эпохах развития цивилизации гомо сапиенс — мыслящего человека. Смысл, который стоит за этим

«Дни и ночи развлечений» (Италия), режиссер Паоло Нуцци

приемом, порадовал меня больше всего: я тоже верю, что последующие поколения усвоят то ценное и прекрасное, что было открыто поколениями предков. И от этого станут мудрее и добрее.

Жаль только, что мальчик, сын профессора, был искусственным. Потому что, оказывается, в естественных детях, если верить молодым датским режиссерам Лассе Нильсену и Эрнсту Иогансену и их фильму «Оставьте нас в покое!», заложены не добрые чувства, не тяга к культуре, а жутковатые звериные инстинкты.

Воспитанники детского дома, лет от восьми до пятнадцати, воспользовавшись забастовкой своих преподавателей, отправились на большой лодке на один из пустынных островов, каких много у берегов Скандинавии. Ночью отливом лодку унесло. Она видна, но недосягаема. Скудные запасы пищи быстро иссякают, дожди и ветры приносят болезни. Начинаются споры, дружная компания распадается на враждующие группы. Между старшими детьми происходят любовные встречи, показанные авторами без «излишней» скромности. Один мальчик случайно тонет, и это повергает всех в отчаяние. Группа мальчиков начинает охотиться самодельными дротиками, и первая же добыча настраивает их на жестокий, воинственный лад. Они ловят парнишку, бывшего своего друга, не вошедшего в их группу, избивают и крепко привязывают к дереву. Ночью пленник умирает. Тогда старший мальчик, пытавшийся спокойно руководить всеми, устраивает погоню за «охотниками» и в драке убивает их предводителя...

Лет двенадцать назад, на Каннском фестивале был показан нашумевший фильм Карела Рейша «Повелитель мух». Там дети тоже оказывались на необитаемом острове из-за авиационной катастрофы, в которой почему-то погибли все взрослые. Там тоже была охота, разделение на группы, вражда и убийство. Датский фильм почти дословно повторяет эту сюжетную схему. И, главное, повторяет его антигуманистическую мораль: инстинкты вражды, войны, насилия сильных над слабыми, подчинения вождям — изначально присущи людям. Стоит только оказаться в естественных условиях — покровы цивилизации спадают и человек оказывается зверем...

Зачем молодым датским режиссерам понадобилось повторять широко известный недобрый фильм? В чем они хотят убедить, от чего предостеречь своих зрителей?!

Что же, значит, наши надежды на будущие поколения иллюзорны? И смелый мальчик, приходивший вместе со стариком, чтобы расправиться с распоясавшимся гангстером, означал вовсе не воинствующий гуманизм бу-

«Незнакомец вышел из поезда» (Швеция), режиссер Ларс Г. Телестам

«Сто дней после детства» (СССР), режиссер Сергей Соловьев

дущих поколений, а врожденную страсть людей к убийству?

И я совсем было впал в состояние безнадежности, если бы не наш, советский фильм «Сто дней после детства». Боже мой, как он меня успокоил! Дети, отдыхавшие в пионерском лагере, никого не пытали, не убивали. Существовали среди них взаимные симпатии или неприязнь, была довольно основательная драка, была и любовь. Та первая, трепетная, влекущая и пугающая любовь, которой вовсе не нужны эротические ухищрения, столь старательно показанные датчанами. Наши милые, естественные, еще наивные, но уже тонко чувствующие дети столь же жадно, как и искусственный мальчик Попеску-Гопо, тянулись к культуре, искусству. И трагические строки Лермонтова, загадочная улыбка Монны Лизы рождали в их душах стремление к правде и красоте.

Бесхитростное очарование юности, осветившее фильм Сергея Соловьева, полностью дошло до требовательных и бывалых зрителей фестиваля. Жюри присудило молодому советскому постановщику премию «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру.

Все же, значит, можно надеяться, что наши потомки станут сильными и добрыми, умными и чуткими людьми, что не инстинкты войны, а разум и любовь будут править ими. Спасибо, Сергей Соловьев, что вы верите в это.

Итак, мы вернулись из Западного Берлина с достаточно весомым призом. И наши друзья из социалистических стран — тоже. Главная награда оказалась у венгров. Чехословакия, Югославия, ГДР тоже увезли призы. Это радует, но не это самое важное.

Важно то, что участие социалистических

стран на серьезном, представительном Западноберлинском фестивале укрепило прогрессивные, гуманистические тенденции этого международного кинематографического смотра. Фильмы фестиваля, честно говорящие о жизни, размышляли о прошлом, настоящем и будущем. Много вопросов осталось без ответов, много проблем не удалось разрешить, но уныние, страх, растерянность, проникшие в некоторые фильмы, были развеяны верой в человека, надеждой на будущее, выраженной в наиболее значительных произведениях прогрессивного мирового киноискусства, показанных на XXV «Берлинале».

Западный Берлин— Москва

Издано о кинематографе

В. Головской

Обидная неудача

Недавно в варшавском издательстве ВАиФ, вышла книга-альбом известного польского кинокритика и историка кино Ежи Плажевского «200 фильмов, представляющих новейшую историю киноискусства».

Ежи Плажевский активно работает в кино уже более четверти века. За это время им сделано немало. Надо сказать, что круг интересов Плажевского чрезвычайно широк и многогранен. Это и теоретическое исследование «Язык кино», и популярные книги по истории кинематографа («История кино для каждого», «Малая история кино в иллюстрациях»), и повседневная рецензентская работа, и деятельность общественная. Работы Плажевского известны не только в Польше, но и за ее пределами. Польский критик на раз выступал и на страницах нашего журнала с интересным, глубоко аргументированным анализом процессов, происходящих в западном кинематографе.

Вот почему новая книга Плажевского не могла не привлечь наше внимание.

Есть тому и еще одна причина. Богато иллюстрированные книги-альбомы по истории кино, построенные на фотокадрах из фильмов, снабженных расширенными подписями, имеют довольно широкое распространение в киноведческой литературе. Вышла такая книга и в Советском Союзе: я имею в виду «100 фильмов советского кино» Д. Писаревского. К такого рода изданиям относилась и «Малая история кино в иллюстрациях» (1955 год) Ежи Плажевского.

Однако все эти издания посвящены прежде всего именно истории кино, то есть периоду с 1895 по 1945 год.

Ежи Плажевский нарушил этот принцип: его книга как раз только начинается 1945 годом, а завершается совсем недавним 1971-м.

Но риск, сопряженный с выходом в сферу живой практики кино, еще не «канонизированной» в теории, еще в значительной своей части остродискуссионной, можно считать оправдавшимся лишь в известной мере, ибо как методологические принципы, так и конкретный фильмографический материал вызывают серьезные возражения, желание поспорить с автором.

В «200 фильмах» Плажевский сохранил основную схему своей «Малой истории». Обозреваемый исторический отрезок разбит на периоды, каждый из которых получает в книге короткую обобщающую характеристику. Внутри раздела фильмы распределены по странам в хронологическом порядке. Одна или несколько фотографий в сочетании с небольшим (от 0,5 до 1 страницы) текстом должны дать читателю-зрителю представление о содержании картины и ее месте в кинематографическом процессе.

В предисловии автор оговаривается, что его книга не претендует быть «списком шедевров»; он хотел, чтобы за каждым фильмом стояла определенная тенденция.

Ну, что ж! Давайте посмотрим, удалось ли автору справиться с этой далеко не простой задачей.

Прежде всего необходимо сказать о самой периодизации. Плажевский делит послевоенную историю кино на четыре периода. Соответственно, книга содержит четыре главы: I. На следующий день после войны (1945—1950); II. В атмосфере напряженности (1950—1956); III. Два полюса киноповествования (1956—1964); IV. В поисках синтеза (1964—1971).

Думается, что даже названия глав сами по себе уже свидетельствуют о методологической несостоятельности подобной периодизации. Если первое пятилетие выделено по чисто временному признаку, то второе основано на политической терминологии («холодная война», конфронтация двух систем, двух идеологий), тогда как третий и четвертый периоды характеризуются эстетическими категориями.

Периодизация послевоенного кино представляет, конечно, немалые сложности, это вопрос остродискуссионный. Но и учитывая все эти сложности, мы все же не можем согла-

ситься с такого рода «смешанной» периодизацией, поскольку она, на наш взгляд, не носит научного характера, более того — не отвечает марксистским принципам историзма,

Читателю, например, совершенно непонятно, почему «Рим, 11 часов» оказался оторванным от других фильмов периода неореализма и попал во вторую главу — «В атмосфере напряженности». Только потому, что вышел на экраны в 1951 году? Столь же произвольно относятся многие произведения, созданные в разных странах, в разделы третий и четвертый.

Очевидно, что при данной «формуле» книги особенно важна роль предисловий к каждой главе. Именно здесь на 2—4 страницах дается идейно-эстетическая и общественно-политическая характеристика каждого периода. И здесь мы снова не раз вынуждены высказывать свои принципиальные несогласия с автором.

Предваряя первый раздел, Плажевский справедливо и довольно подробно рассказывает о большом вкладе в развитие кино неореализма, об ослаблении роли Голливуда, о появлении новых национальных кинематографий и их выходе на мировую арену... Но буквально несколько строк — всего! — посвящено возникновению некоторых социалистических кинематографий, единственной отличительной чертой которых автор считает «отказ от коммерческого подхода к искусству кино» (стр. 12) *.

«Работая без традиций(?) и квалифицированных кадров(?), с помощью примитивной техники и без аппарата рекламы, они (социалистические кинематографии — *В. Г.*) сумели в короткий срок создать ряд выдающихся произведений, которые демонстрировались не только внутри страны, но и за рубежом».

И это все!..

А что же советское кино? Советские фильмы? Какова роль советского революционного киноискусства, его традиций, его богатейшего опыта — в процессе становления кинематографий молодых стран социализма?

Если итальянская, французская, американская кинематографии представлены в первом разделе достаточно полно и объективно **, то из советских картин включены только две ***— «Каменный цветок» и «Великий перелом».

Позвольте, хочется спросить автора, неужели эти две ленты и характеризуют в с е тенденции советского киноискусства первых послевоенных лет? А где же «Молодая гвардия» Герасимова, с ее глубокой и современной по сей день разработкой темы массового героизма советского народа? Неужели нельзя было вспомнить «Повесть о настоящем человеке» Столпера или тот же «Подвиг разведчика» Барнета? Ведь сегодня-то совершенно очевидно, что эти ленты остались в активном кинематографическом арсенале.

Как, вне всякого сомнения, остались в нем «Иван Грозный» Эйзенштейна, вышедший в том же 1945 году, или чуть более поздний фильм «Сельская учительница» Донского.

Дело, конечно, не в замене одного фильма другим, вопрос гораздо серьезнее и глубже, как. и принципиальные просчеты книги Плажевского вообще: речь идет об очевидной субъективности в подходе к кинематографическому процессу, о забвении принципов историзма, без которого вряд ли возможно создание полноценного искусствоведческого и исторического труда.

Пожалуй, еще более разительно причуды субъективистского подхода сказались в выборе советских фильмов второго периода (1950—1956). Дабы подтвердить тезис о якобы имевших место повальном схематизме, примитивной политизации нашего искусства и его уходе в прошлое, приводятся три фильма — «Мусоргский» (1950), «Сельский врач» (1952) и «Падение Берлина» (1950), причем о последнем фильме Ежи Плажевский пишет, что «примитивная символика была главной особенностью этого фильма, который стал квинтэссенцией монументализма в советском кино» (стр. 71).

Внимательный читатель, конечно же, с недоумением отметит, что все три фильма, выбранные историком как наиболее характерные для периода 1950—1956 годов, относятся к 1950 и 1952 годам.

В качестве альтернативы мы могли бы предложить Плажевскому такие фильмы тех лет, как «Тарас Шевченко» (1951) Савченко, «Большая семья» (1954) Хейфица, «Чужая родня» (1955) Швейцера, «Весна на Заречной улице» (1956) Хуциева и Миронера, кинокомедии «Верные друзья» (1955) Калатозова и «Карнавальная ночь» (1956) Рязанова. Может быть, если бы автор вспомнил о них, тогда картина развития советского кино приобрела бы несколько менее «мрачный» оттенок, а главное — стала более точной и более историчной?

И еще одно дополнение: западные историки — даже те из них, которые не слишком расположены к советскому кино, началом нового этапа нашего киноискусства в 50-е годы считают фильм «Возвращение Василия Борт-

---

* Здесь и далее — ссылки на «200 filmów tworzy historię najnowszą kina», Warszawa, WAiF, 1973.

** Хотя и здесь не обошлось без «натяжек». Так, «Земля дрожит» Висконти стала, по утверждению Плажевского, «предтечей французской «киноправды» и «дедраматизации» (?!) (стр. 19).

*** Отметим, кстати, что итальянским и французским картинам отведено в книге по 22 места, американским целых 30, а советским всего 18!

никова» Пудовкина, созданный в 1953 году. Плажевский, однако, прошел и мимо этого важного, принципиального произведения советского кино.

К сожалению, неточная трактовка первого послевоенного десятилетия советской кинематографии продолжает сказываться и дальше. Здесь мы также обнаруживаем разительные провалы. В третьем разделе Плажевский называет «Сорок первый» (1956), «Летят журавли (1957), «Чистое небо» (1961), «Девять дней одного года» (1961), «Иваново детство» (1962).

Читатель вправе спросить: а где же фильм «Баллада о солдате»? Где «Судьба человека» и «Коммунист»? Где «Дама с собачкой» — наиболее значительная экранизация тех лет? Список досадных «пропусков» можно продолжить. Автор «не заметил» ни нового решения темы войны («Живые и мертвые» или «Обыкновенный фашизм»), ни бурного подъема национальных кинематографий («Отец солдата», например)....

Наконец, в последнем периоде (1964—1971) Плажевский «пропустил» эпопею Юрия Озерова «Освобождение», творчески воплотившую огромный исторический материал, наиболее значительную работу Сергея Герасимова «У озера», появление целой плеяды талантливых мастеров национального кино (Отара Иоселиани, Толомуша Океева, Булата Мансурова и многих других).

И это вовсе не случайные «описки», это следствие избранного автором методологического принципа: фильмы рассматриваются вне исторической перспективы, вне политического, социального и эстетического контекста. Вот почему среди 200 фильмов, которые, по Плажевскому, составляют новейшую историю кино, не нашлось места для целого ряда выдающихся произведений, за которыми легко просматриваются важнейшие тенденции развития как мирового, так и социалистического кинематографа.

Во вступительных статьях к третьему и четвертому разделам Ежи Плажевский подробно рассказывает о субъективном и объективном повествовании, о разных направлениях «киноправды», о новом итальянском психологическом кино, о «фильмах протеста»... При этом киноискусство социалистических стран как бы выключается из общего потока, о нем говорится в одном-двух абзацах, сухо, информативно и схематично.

Так, на странице 165 автор удивляет утверждением: «В социалистических странах прежняя тематика, упрощавшая сложные проблемы эпохи, уступила место более камерным размышлениям о герое, не слишком активно связанном с обществом нового типа» (?!)

Но этот «теоретический» постулат выдвинут им не случайно: как раз он во многом и повлиял на выбор включенных в книгу фильмов Чехословакии, Венгрии, Болгарии, ГДР, на направленность их анализа, на оценку их места в общем кинематографическом процессе.

Так, из всего чехословацкого кинематографа 60-х годов автор выбрал следующие фильмы: «О чем-то ином», «Обвиняемый», «Поезда под особым наблюдением», «Любовь блондинки».

Трудно согласиться с произвольным, односторонним отбором и м е н н о э т и х картин, но еще труднее принять их оценки, признать их единственными представителями чехословацкого кино рассматриваемого периода. Тем более что, судя по книге Ежи Плажевского, чехословацкое кино вообще прекратило свое существование в конце 60-х годов, а имена таких активно действующих и ныне чешских и словацких режиссеров, как Вавра, Секвенс, Рихман, Кахиня, Кахлик, Угер и ряд других, даже не упоминаются в книге.

Не лучшим образом обстоит дело и с остальными кинематографиями стран социалистического содружества. Обратившись к фильмам Венгрии, представленным в книге, мы не можем пройти мимо отсутствия работ такого крупного мастера политического кино, как Андраш Ковач, как и мимо того, ничем не объяснимого факта, что творчество Золтана Фабри представлено лишь картиной 1955 года «Карусель».

Болгарское кино последних десятилетий отражено только двумя лентами — «Солнце и тень» и «Отклонение». И здесь не нашлось места для болгарской классики — «Как молоды мы были», «Разрешение на брак», «Царь и генерал» (называю некоторые болгарские картины, посвященные теме Сопротивления).

Не нашлось места! А ведь среди 200 фильмов, отобранных Плажевским, легко найти и фильмы-однодневки, ленты, далекие от главных направлений развития киноискусства. Назову хотя бы голландскую картину «Компромисс», франко-румынскую «Кодин», американскую «Неприкаянные» и т. д. и т. п.

Речь, таким образом, идет не о частных просчетах уважаемого автора книги «200 фильмов». Речь идет о его п о з и ц и и, о тех принципах, которыми он руководствовался.

Обо всем этом тем более грустно писать, что Ежи Плажевского, как я уже говорил, мы считаем серьезным исследователем, многое сделавшим для изучения опыта социалистической кинематографии, советской — в том числе.

Ошибки друга всегда переживаются особенно остро, особенно болезненно.

Будем надеяться, что Ежи Плажевский скоро и самым радикальным образом их преодолеет.

Гости редакции

Встреча с венгерскими кинематографистами

Хорошей традицией стали в нашей редакции встречи с коллегами из братских социалистических стран. Недавно журнал «Искусство кино» принимал друзей из Венгрии: главного редактора теоретического киножурнала «Фильмкультура» Эржи Гараи и главного редактора журнала «Фильмвилаг» Золтана Хегедюша. Разговор касался общих профессиональных интересов, специфики редакционной работы, вопросов развития кинематографа в СССР и ВНР. На встрече присутствовали сотрудники редакции, известные московские критики, члены редколлегии «Искусства кино». Вначале слово было предоставлено Эржи Гараи.

— Мы бесконечно благодарны Союзу кинематографистов СССР и руководству журнала «Искусство кино» за возможность приехать в вашу страну, встретиться с коллегами, посмотреть последние советские фильмы. И в Москве и в Ленинграде нас принимали как близких друзей. Мы узнали много интересного и полезного для нашей работы.

— Приезд к вам — большая радость для нас,— сказал Золтан Хегедюш.—Мне и прежде довелось быть в Советском Союзе — на одном из Московских фестивалей. Думаю, что встречи с советскими кинематографистами не просто интересны, но и чрезвычайно полезны для нас. Дома мы, так сказать, трансформируем опыт, полученный здесь, в материалы, необходимые читателям наших журналов. Сегодняшнюю встречу мы считаем очень важной, так как надеемся, что «Искусство кино» заинтересуется нашим предложением систематически сотрудничать и с «Фильмкультурой» и с «Фильмвилагом».

Это предложение поддержали все участники встречи. Член редколлегии А. Новогрудский высказал мысль о целесообразности периодически публиковать в «Искусстве кино» информацию о работе венгерских киножурналов, перепечатывать наиболее интересные статьи. Заведующий международным отделом Н. Савицкий подчеркнул, что «Искусство кино» регулярно знакомит читателей с венгерским киноискусством, с творчеством видных кинематографистов Венгрии. Только в этом году журнал поместил одно из последних интервью выдающегося венгерского режиссера Феликса Мариашши, беседу с Золтаном Фабри о его фильме «Незавершенное предложение», статью известного теоретика кино Иштвана Немешкюрти. Читатели наши проявляют к венгерскому киноискусству большой и оправданный интерес — ведь советские зрители хорошо знают лучшие работы венгерского кино: на Московских фестивалях высоких наград были удостоены такие фильмы, как «Двадцать часов», «Отец», «Фотография», «Незавершенное предложение».

— В искусстве венгерских кинематографистов мы привыкли сталкиваться с интересным и смелым поиском,— отметила заместитель главного редактора «Искусства кино» Н. Игнатьева.— Какие явления последнего года вы считаете наиболее примечательными в кинематографе Венгрии, каковы аспекты воплощения современной темы, которая является главной заботой художников социалистических стран? — спросила она.

Отвечая на этот вопрос, Эржи Гараи сказала: «Киностудии Венгрии выпускают в год 18—20 художественных фильмов. Я полагаю, что 5—6 из них можно причислить к произведениям, идейно и художественно значительным. Мы склонны думать, что это не так уж мало, хотя, конечно же, все мы стремимся к тому, чтобы не было у нас не только неудач или явных провалов, но и серых, проходных фильмов. К этому обязывает нас высокий долг работников социалистического кино, искусства, интерес к которому неуклонно растет. Скажем, венгерская киноаудитория выросла только за последнее время на 3—4 миллиона зрителей, теперь ежегодно кинотеатры в на-

шей стране посещают 76 миллионов человек. Особенно заметно увеличилась посещаемость советских картин. Лучшие советские фильмы приглашают к серьезным раздумьям о современности, о человеке сегодняшнего дня. В последних советских картинах, продолжающих, на мой взгляд, лучшие традиции вашего кино — «Премия», «Сто дней после детства», «Прошу слова», «Дневник директора школы»,— мы познакомились с героями неоднозначными, очень непохожими друг на друга, многоплановыми и интересными. По-настоящему новаторской, остропублицистической показалась нам лента Сергея Микаэляна «Премия». Она отражает динамику и плодотворнейший поиск, который ведем мы в нашей жизни. Я говорю «в нашей», потому что у нас очень много общих проблем. И, может быть, некоторым нашим режиссерам следует глубже вникать в живой опыт советского кино, чтобы извлекать из него полезные уроки.

Я считаю, что в разработке тем современности и в венгерском кино есть определенные успехи. Особенно интересно работает сейчас молодежь. Например, дебют режиссера Реже Сёрени — фильм «Чужие лица» — привлек внимание публики и критиков самобытным и глубоким анализом современной жизни. Взволновал нас своей первой картиной и Иштван Дарган. Его «Поездка в награду» содержит критику некоторых явлений нашей действительности, которые тормозят дальнейшее движение общества. В стилистику фильма органично вписываются средства выразительности документального кино. В общем, своим дебютом Даргаи заявил о себе как о художнике думающем, ищущем новые пути постижения современности. Мы с надеждой и заинтересованностью ждем его следующую картину. По-иному, в философском ключе трактует проблемы действительности картина «Где вы, Дерине?». Поставил ее режиссер Дьюла Маар, который в 1974 году порадовал зрителей своей первой лентой «В конце пути». Заслуживает внимания и дебют Ференца Грюнвальского, который в фильме «Красный реквием» делает интересную попытку осмыслить прошлое Венгрии, рассказывая о борьбе коммунистов за светлое будущее народа».

Эржи Гараи по просьбе присутствующих рассказала также о последних работах ведущих кинорежиссеров Венгрии.

— Последний фильм Янчо «Любовь моя Электра» вызвал горячие споры. Одни сочли его бесспорной удачей талантливого режиссера, другие, признавая достоинства этого произведения — оригинальность мысли, богатство образного строя картины, смелый поиск изобразительных средств,— все же выражали беспокойство. Многим показалось, что в «Электре» Янчо достиг «последнего предела» и находится теперь на грани самоповторения. Я, однако, верю, что Миклош Янчо хранит «про запас» неожиданные, не использованные еще возможности, что он не раз удивит зрителей новыми открытиями. Сейчас он занят постановкой итало-югославского фильма, в будущем году собирается снимать в Венгрии. Новый фильм готовит и Ковач. А Петер Бачо будет снимать сатирическую ленту о бюрократах. Иштван Сабо собирается ставить картину, основанную на личных воспоминаниях и впечатлениях. В чем-то будущий фильм станет своеобразным продолжением его картины «Отец», только герои «Отца» позвросслеют, ведь сегодня им уже по тридцать. Продолжает поиск, начатый в картине «Фотография», и Пал Золнаи.

По просьбе советских критиков Золтан Хегедюш рассказал о последних работах венгерских документалистов. «В последние годы венгерские фильмы широко демонстрируются на экранах мира, добиваются успеха на международных кинофестивалях»,— отметил Золтан Хегедюш.

В заключение беседы заместитель главного редактора Н. Суменов поблагодарил венгерских коллег за исчерпывающие ответы на заданные им вопросы, за теплые слова о советском кинематографе, за предложение постоянно сотрудничать с журналами «Фильмкультура» и «Фильмвилаг».

Синерама

Гаити

Создан первый гаитянский полнометражный фильм. Организация, поручившая режиссеру Арнольду Антонену сделать ленту «Гаити, дорога свободы», находится в подполье. Но хотя картина запрещена на Гаити, ее создателям удалось миновать полицейские кордоны: фильм, вывезенный за пределы страны, уже демонстрировался на фестивалях в Валенсии, Гренобле, Ла Рошели и Женеве...

Антонен снял ленту, разоблачающую ужасы фашистской диктатуры Дювалье — отца и сына, пришедшего к власти после смерти Дювалье-старшего. Фильм снимался в основном скрытой камерой, в него вошли кадры важнейших политических событий, происходивших в стране в последнее время, многочисленные интервью с деятелями политической оппозиции режиму. Имена операторов-смельчаков, с риском для жизни снимавших живую историю своей многострадальной родины, сохраняются в тайне. Зачастую им приходилось прибегать к уловкам. Чтобы отснять один из центральных эпизодов фильма — похороны «пожизненного» президента Дювалье, оператор был вынужден выдать себя за западного журналиста.

Но и такой «камуфляж» в условиях тирании не может уберечь от серьезных последствий. Работать на Гаити трудно подчас и официальным хроникерам. Когда однажды один из американских операторов попытался взять интервью у гаитянского офицера, тот был тут же избит здешними штурмовиками.

Важнейшая задача ленты Арнольда Антонена — правдивый рассказ о жизни страны. Режиссер привлек обширный фактический материал, особое внимание уделив тому периоду национальной истории, когда в течение двадцати лет Гаити оккупировали американцы.

Страшную правду о режиме Дювалье рассказывают в ленте те, кто испытал на себе ужас пыток в тюремных застенках. Среди них руководитель профсоюзного объединения трудящихся Гаити Юльриш Жоли, десять лет проведший в тюрьме и освобожденный борцами Сопротивления. О борьбе народных масс говорит и писатель, профсоюзный деятель Родольф Моиз, также брошенный в тюрьму и подвергшийся истязаниям. Кинорассказ о движении Сопротивления на Гаити кончается призывом к объединению всех сил в борьбе с ненавистной диктатурой.

Режиссер Арнольд Антонен не имеет кинематографического опыта, он занимался социальными проблемами, экономикой, был журналистом. И решил взяться за съемки потому, что считает кинематограф самой эффективной формой пропаганды.

Однако картина «Гаити, дорога свободы» фактически не имеет шансов дойти до зрителя на самом Гаити. Дювалье всегда боялись правды. Известно, что они в свое время порвали дипломатические отношения с Дагомеей по той причине, что в этой африканской стране снимался фильм «Комедианты» по роману Грэма Грина, рассказывающий о гаитянской трагедии. И сейчас никто не может поручиться за безопасность создателя ленты Арнольда Антонена.

Италия

Тело известного итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини, изуродованное убийцей до неузнаваемости, было найдено среди необитаемых бараков и песчаных дюн на окраине Остии, пригорода Рима...

Говорит Лукино Висконти: «...Его ужасная смерть, страшнее которой я не знаю... могла произойти только в Италии, стране, где насилие свободно и бесконтрольно...»

Поэт и философ, теоретик искусства и режиссер, общественный деятель и актер, драматург и лингвист, журналист и кинокритик — Пазолини воплотил в своем творчестве многие черты и конфликты буржуазного мира. Он стал жертвой насилия этого мира, против которого выступил в своем ярком, но безысходно противоречивом творчестве. Его боялись и ненавидели неофашисты, за него боролись коммунисты Италии; часто вступая с ним в полемику, не соглашаясь с его заблуждениями и ошибками в оценках важнейших идеологических и политических проблем социальной борьбы, они знали, что Пазолини искренний друг партии коммунистов. «В любой решающий момент он был рядом, он был на стороне справедливости»,— писала газета «Унита» в статье «Жизнь и насилие», посвященной трагической смерти писателя и режиссера.

Пазолини начал свой творческий путь в литературе — до прихода в кинематограф он был уже известен как поэт и прозаик.

Уже в ранней юности проявилось его дарование поэта и страсть исследователя, ищущего новые формы выражения, исследующего лингвистику по законам диалектики. Он живет среди крестьян, обращается к изучению народной культуры, традиций и диалектов своей родины, стремясь воссоздать жизнь народа в образном слове. Однако слово уже не может полностью выразить его жажду деятельного познания окружающего мира.

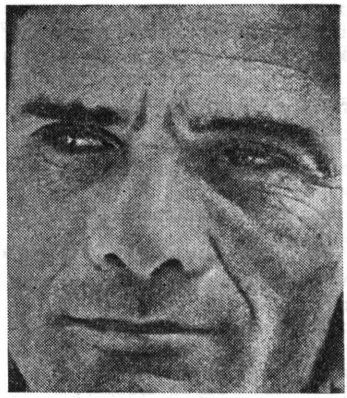
Его поэтический дар обретает зрелость в обостренном внимании к жизни низших слоев общества, люмпен-пролетариев, когда он попадает в Рим, когда знакомится с жизнью бедноты римских окраин и трущоб. Здесь, в общении с людьми деклассированными, в обста-

новке нищеты, получает он первые уроки жизни — уроки жестокой борьбы за жизнь. Кинематограф становится одной из основных форм выражения его творческой и человеческой сущности; в своих фильмах Пазолини создавал образ жестокого мира, каким открылась ему Италия конца 50-х годов, Италия «экономического чуда». Впервые в итальянском кино исследует Пазолини не только самый феномен нищеты, но то, что им порождено — социальную психологию нищего, бродяги, психологию палача и жертвы, которые трагически уживаются в одном человеке «из подполья»...

Его школой был неореализм. В самые трудные для этого направления годы он говорил: «...Неореализм был частью нашего воспитания. Сейчас он не «кончился», его смерть была искусственной, он был задушен и вынужден был замолчать. И именно потому, что он не умер, неореализм должен возродиться вновь...» Он стремился, хотя и не смог этого достичь в своем творчестве, быть верным одному из главных его принципов: современная культура должна стать выражением критического сознания масс. Он видел возрождение неореализма в гражданском и политическом кинематографе 60-х годов, но сам в своих картинах шел другим путем, не имевшим ничего общего с политическим кино демократической Италии.

В последнее время Пазолини часто жестоко ошибался. Он искал выхода для себя и своих героев, фатально не сознавая того, что способно было помочь им — содержания и диалектики борьбы классов, которая шла на его глазах. Впадая в патологию, насыщая свои картины путаными, анархоиндивидуалистическими и неофрейдистскими идеями, он в то же время всегда оставался убежденным антифашистом, выражал солидарность с рабочей Италией. И в своем послании Конгрессу радикалов незадолго до гибели он вновь подтвердил свою позицию, свою ненависть к неофашизму, который, особенно в последнее время, все чаще угрожал Пазолини физической расправой...

Говорит Джорджо Наполитано, член руководства ИКП: «...В лице



Пьер Паоло Пазолини

Пазолини итальянское общество теряет одного из своих выдающихся художников — самого беспокойного и тревожного; одного из своих критиков — самого сурового. Партия коммунистов теряет одного из самых искренних своих друзей».

Говорит Альдо Торторелла, председатель культурной комиссии ИКП: «Пазолини был убит тем самым насилием, на глубокие и давние причины которого он пытался указать вплоть до последнего времени... Эта... трагедия взывает к борьбе во имя нового общества, в котором будут созданы новые человеческие ценности».

●

К теме бесправного положения крестьян и батраков итальянского Юга, теме социального неравенства обращались лучшие мастера неореализма. В разное время снимали они фильмы о тяжелой жизни сицилийских бедняков, об эксплуатации и нищете, о жестокостях мафии и беззаконии, чинимом властями. Но, пожалуй, наиболее последовательно и глубоко эти темы раскрывает сегодня в своем творчестве Франческо Рози, один из видных создателей политического фильма в итальянском кино. Быть может, это отчасти потому, что сам он южанин, уроженец Неаполя.

Рози первым показал мафию не только как явление нравов, но как феномен политический. В разных обличьях, в разные моменты жизни капиталистического общества мафия в Италии выступает как могущественная сила, способная не только уживаться с властью, но и поддерживать ее. Это мы видели во многих фильмах Рози, начиная от первого — «Вызов», которым в 1958 году он дебютировал, позднее — в «Сальваторе Джулиано» и в картине «Руки над городом». Достоверный портрет «большой мафии» особенно ярко дан в последнем фильме Франческо Рози «Счастливчик Лучано».

Итальянский критик Тино Раньери пишет о Франческо Рози как о режиссере, который пришел в итальянское кино в лучшие времена неореализма. До того, как был снят его первый фильм, он долго работал с такими мастерами, как Висконти и Антониони. «Сейчас,— пишет Раньери,— Рози, Понтекорво, Монтальдо и некоторые другие итальянские режиссеры являются представителями «второго неореализма», действенного политического направления в итальянском кино».

●

«Уже давно итальянское кино переживает кризис, обусловленный не только нехваткой идей, но прежде всего — постепенной потерей авторами своей индивидуальности»,— указывает в одной из статей газета «Унита».

В связи с этим — а может быть, из-за нынешней моды на все, что может прийти к нам из прошлого — Энрико Лукерини при участии известного мастера монтажа Марио Морра и сценариста Алессандро Паренца выпускает ленту «Улыбка, пощечина, поцелуй». Это своеобразная антология итальянского кино, местами ироничная, но всегда доброжелательная, рассказывающая о пути, пройденном кинематографом Италии в период с 1946 по 1964 год. Готовя ленту, авторы просмотрели более двухсот фильмов. Отобранный материал дал возможность создать целую серию, которая занимает в общей сложности десять часов экранного времени. Среди фильмов, о которых

создатели этого грандиозного «киноколлажа» хотят напомнить зрителям, такие значительные ленты итальянского кино, как «Хлеб, любовь и фантазия», «Бедные, но красивые», «Леопард» и другие.

КНР

К 26-й годовщине КНР на экраны страны вышел фильм Шанхайской киностудии «Вторая весна». Газета «Жэньминь жибао» поместила стихотворение Юань Шуй-по, полное дифирамбов в адрес картины. Что же привело поэта в восторг?

Сюжет фильма разворачивается на «энской» судоверфи военно-морских сил, где строится быстроходный катер «Морской орел». Испытания готового образца закончились неудачей, и строители раздумывают, как устранить неполадки. Директор верфи Ци Да-тун советует обратиться к более опытным судостроителям «некоей иностранной державы», о которой известно, что она «сама себя называет страной социализма, но насаждает ревизионизм». «Проницательный» Фэн Тао, вооруженный «идеями Мао Цзэ-дуна», убеждает, что это — «не выход, а яма. А настоящий выход только один — в опоре на собственные силы». Фэн Тао яростно борется с «консерватором-директором», с его сторонником — главным инженером, который «преклоняется перед иностранщиной» и даже «отдает себя в распоряжение чужой страны». Фэн Тао помогает старому ученому Лю Чжицяну освободиться от «влияния буржуазной идеологии» и, как сказано в рецензии, «объединиться с рабочими» и осознать, что «на иностранцев положиться нельзя»...

Каждый китаец, уже привыкший к терминологическим выкрутасам маоистской прессы, конечно же, поймет, что в фильме речь идет о Советском Союзе. Значит, перед нами новая попытка злостной дезинформации, попытка ценой прямой лжи укреплять в сознании китайского народа ненависть к СССР! Этой низменной цели служит сегодня и кинематография. «Вторая весна» — это продолжение тенденции, начатой в 1974 году фильмом «Огненные годы», пытавшимся очернить великую помощь Страны Советов в создании национальной сталеплавильной промышленности. Кинематограф КНР опускается в своем падении всё ниже и ниже, не брезгуя откровенными антисоветскими измышлениями.

Монголия

К сорокалетнему юбилею киностудии «Монголкино», которое отмечалось в конце минувшего года, кинематографисты Улан-Батора завершили ряд фильмов, посвященных жизни современной МНР.

Старейший режиссер студии, один из первых операторов, начавших свой путь еще в тридцатые годы, Д. Жигжид закончил картину «Деревенские радости», в которой рассказывается о судьбе городского паренька, пятнадцатилетнего ревсомольца Болда, в числе многих своих товарищей отправляющегося по призыву партии в отдаленный район республики, чтобы стать животноводом.

«Легенда об оазисе» (Монголия), режиссер Ж. Бунтар

Картина самого молодого режиссера «Монголкино» Н. Нямдавы «Встреча» — психологическая драма молоденькой улан-баторской девушки, вышедшей замуж за нелюбимого, осознавшей потом свою ошибку и отправившейся за подлинной любовью в далекую провинцию, к трудностям и счастью.

Последний фильм Ж. Бунтара, поэтическая «Легенда об оазисе»,— экранизация народного сказания о героической дочери монгольского народа, пожертвовавшей своей жизнью ради спасения родных и близких от разбойников. В этом фильме, сохраняющем все характерные признаки монгольского фольклора, режиссер Ж. Бунтар (некогда поставивший вместе с режиссером А. Бобровским советско-монгольский фильм «Исход») вырисовывает вполне современный характер гордой и внутренне свободной монгольской женщины.

Но фильмы на морально-этические темы — кинематографическое зеркало социально-психологических процессов, происходящих в последние годы в стране,— не ограничиваются миром взрослых. Не менее пристален интерес и к сюжетам о детях и для детей, которые стали, так сказать, «второй профессией» студии «Монголкино»: из одиннадцати фильмов, снятых на ее площадках в 1974 — 1975 годах, три посвящены детям.

Польша

В конце прошлого года польская кинематография отмечала свой юбилей. Тридцать лет прошло с того дня, когда в 1945 году были национализированы оставшиеся после гитлеровской оккупации полуразрушенные павильоны довоенных частных кинофирм.

По случаю этого юбилея Первый

секретарь ЦК ПОРП Эдвард Герек и Председатель Совета Министров ПНР Петр Ярошевич, члены Политбюро, министры, деятели культуры, кинематографисты собрались на торжественное заседание, посвященное годовщине. С речью обратился к собравшимся Петр Ярошевич, поздравивший группу из шестидесяти кинематографистов, удостоенных правительственных наград. Среди награжденных: Ежи Кавалерович, Людвик Перский, Анджей Вайда, Збигнев Кузьминьский, Эва Петельска, Александр Сцибор-Рыльский, Станислав Воль, Анджей Лапицкий, Тадеуш Ломницкий, Станислав Микульский, Беата Тышкевич, Люцина Винницка, Барбара Брыльска, Майя Коморовска.

●

Главный редактор объединения «Путь», известный польский писатель Витольд Залевский поделился на страницах журнала «Фильм» планами своего коллектива, в котором работают такие режиссеры, как Станислав Ружевич, Кшиштоф Занусси, Януш Маевский, Эдвард Жебровский, Антони Краузе.

В ближайшем будущем объединение приступает к съемкам фильма «Третий мост» по сценарию Яна Юзефа Щепаньского, в постановке Станислава Ружевича — о знаменитой операции польского Сопротивления, в результате которой были добыты данные о «сверхсекретном оружии» вермахта, самолетах-снарядах ФАУ-2.

Эдвард Жебровский в новом фильме, поставленном по собственному сценарию, рассказывает о последних днях выдающегося польского революционера Эдварда Дембовского, о его путешествии через Галицию, объятую крестьянским восстанием. Этими тремя лентами и ограничивается историческая тематика работ «Пути».

Молодых режиссеров (а их большинство в коллективе) привлекает тема современная. Готовится к съемкам фильма, посвященного проблемам сегодняшнего дня, Кшиштоф Занусси. Также приступает к работе над современной лентой, экранизацией рассказа Марека Новаковского «Ян Лучивек», Антони Краузе, только что закончивший многосерийный фильм «Зачарованный двор». Кшиштоф Кесьловский (его первая полнометражная картина «Персонал» завоевала Гран-при на недавнем фестивале в Маннгейме) заканчивает работу над фильмом «Наш человек».

В центре повествования — директор строительства крупного химического комбината Бернард, для которого работа — смысл всей жизни. В роли директора Бернарда зрители увидят известного актера Франтишека Печку. (Советским зрителям Печка известен как исполнитель роли одного из героев в многосерийном фильме «Четыре танкиста и собака».)

Геологам, открывшим гигантские залежи любиньской меди, посвящает свой фильм-дебют режиссер Ян Руткевич. Недавний документалист Томаш Зыгадло работает с писательницей Марией Хородецкой над сценарием «Шахматная доска», рассказывает о судьбе молодого человека, который возвращается в родной городок после военной службы...

●

Режиссер Януш Моргенштерн, один из создателей популярнейшего в Польше и в нашей стране телевизионного цикла «Ставка больше, чем жизнь», занят сейчас на съемках новой многосерийной ленты для телевидения — «Польские дороги».

«Наш фильм расскажет о судьбах поляков в годы второй мировой войны,— говорит Моргенштерн.— Сейчас готов сценарий первых пяти серий, охватывающий период с сентября 1939 года по 1941 год. Но автор сценария Ежи Яницкий собирается показать жизнь героев вплоть до полного разгрома гитлеровской Германии.

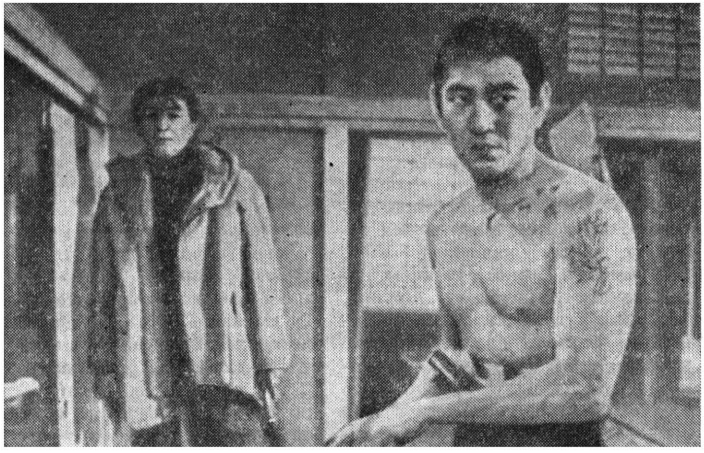
Военная тема в польском кино имеет глубокие традиции. Но вместе с тем в показе военных лет выработался определенный штамп, некоторый схематизм. Поэтому нам хотелось бы найти несколько иное, оригинальное решение темы, попрежнему волнующей зрителей».

США

Большой успех у американских зрителей снискал фильм «Роллербол» режиссера Нормана Джюисона («Скрипач на крыше», «Иисус Христос — суперзвезда» и др.), поставленный по книге Уильяма Харрисона.

Новая лента Джюисона по жанру — фантастическая. События происходят в 2018 году, во время матчей чемпионата мира по роллерболу. Роллербол — это, по замыслу создателей картины, подобие спортивной игры, пришедшей на смену кэтчу и американскому футболу — тому жестокому спорту, который опасен серьезными травмами, увечьями. Играют две команды. Часть игроков — на роликовых коньках, в шлемах, в перчатках со стальными шипами; другие — на мотоциклах. Разрешено все — сбивать мотоциклами и выбивать седоков из седла, ломать руки, ноги, разбивать головы. Чтобы подогреть страсти, время от времени из-за бортика на арену выстреливаются летящие со скоростью около 100 километров в час стальные шары — в кого-нибудь они да попадут. Цель игры — забить как можно больше голов — постепенно забывается, и к финальному матчу от этого вовсе отказываются. Побеждает та команда, которая вывела из строя наибольшее количество игроков противника.

В этом мире будущего войн нет, и игра в роллербол задумана как своего рода клапан, необходимый человечеству этого странного будущего, чтобы время от времени давать выход жестокости, насилию. Миром правят «Шесть великих» — шесть суперконцернов — Конгломераты Транспорта, Энергии, Жилищного строительства, Роскоши, Услуг и Продуктов питания. Один из них и есть устроитель игры. Для жителей Земли роллербол — единственное развлечение. Книг в этом обществе нет. В свое время все они были переведены на микрофильмы, но чтобы их читать, нужно получить специальное разрешение. «Наше общество,— говорит один из героев



«Якудза» (США), режиссер Сидней Поллак

картины,— каким-то образом похоже на средневековье».

В центре фильма — судьба роллерболиста экстра-класса Джонатана Е. Его роль исполняет популярный американский актер Джеймс Каан. (Фильм с его участием «Песнь Брайана» демонстрировался на одном из Московских кинофестивалей. Известность к Каану пришла после ленты Копполы «Крестный отец», где он сыграл старшего сына Дона Корлеоне.)

Не имея никакой профессии (учебу герой бросил, сообразив, что роллербол дело выгодное), он может надеяться лишь на быстроту своей реакции, на силу мускулов — в этой страшной игре обычно ошибаются только раз. На его глазах роллербол из жестокой, но все-таки игры превратился в бой гладиаторов XXI века на потеху кровожадной публике.

Уйти из «спорта» он не может — его никто не отпустит. Он нужен правителям этого мира — как символ выносливости, силы и покорности. И чтобы остаться в живых, он бьет, калечит, убивает...

Но постепенно в душе Джонатана растет протест, он больше не в состоянии выносить такую жизнь. Герой картины говорит, что он никогда не думает о смерти на арене — и ни о чем другом не может думать вне ее.

Финал фильма: после последнего матча Джонатан чуть ли не единственный остается в живых, но это уже не тот покорный, послушный «Непобедимый Джонатан». Выйдя победителем из самого главного сражения, поняв, в чем смысл жизни человека, он хочет изменить мир...

Критики единодушно признают, что, пожалуй, самая большая удача картины — игра Джеймса Каана. Этот сравнительно молодой актер, отмечает журнал «Тайм», удивительно правдиво показывает, как в, казалось бы, навсегда запрограммированной машине рождаются человеческие чувства. Удачей режиссера называет фильм «Ньюсуик». Показ одиночества, опустошенности, на первый взгляд, столь благополучного мира — вот цель режиссера, указывает журнал.

«Роллербол» вышел на экраны почти одновременно с картиной Поля Бартеля «Гонки 2000 года». «Задача» этих межконтинентальных «гонок» — сбить как можно большее число людей. Тот, кто в этом преуспеет, и считается победителем.

Как отмечает пресса, не случайно эти два фильма вышли примерно в одно и то же время. Жестокость современного мира, бездуховность капиталистического общества не может не волновать прогрессивных кинорежиссеров, в свою очередь испытывающих на себе его идеологическое давление.

●

«Якудза» по-японски означает примерно то же самое, что и «гангстер». Так называется и киножанр, не менее популярный в США, чем в Японии.

Для восприятия иностранца японские фильмы - якудза сложны своей многоплановой символикой, обилием старинных ритуалов, уходящих корнями в прошлое и непонятных непосвященным. В таких фильмах немало жестоких сцен, но это не бездумные убийства лент о карате или кун-фу. Главное здесь — это своеобразно понимаемый кодекс чести, справедливость.

Недавно на американские экраны вышла первая американская картина этого жанра, названная просто «Якудза». Постановщик ее известный режиссер Сидней Поллак.

Фильм жесток, но жестокость эта обусловлена самой логикой сюжета, тем, что показывается на экране.

Сюжет прост. Гарри Килмер, частный сыщик из Калифорнии, приезжает в Японию, чтобы уладить дела своего друга. Там он встречается с одним японцем, который у него в долгу — Килмер в свое время спас жизнь его жене. Вскоре Килмер и японец оказываются втянутыми в распри банды гангстеров. В финале — неизбежная драка: двое против двенадцати...

Такой сюжет типичен для фильмов якудза. Типична и форма — картина открывается своеобразным вступлением, где зрители знакомятся со всеми главными героями.

Франция

Новая лента Франсуа Трюффо с интригующим названием «История Адели Г.» повествует о жизни

дочери великого французского писателя Виктора Гюго. Фильм, в основу которого легли подлинные, лишь недавно опубликованные дневники Адели Гюго, весьма необычен не только обращением к малоизвестной личности Адели, но и своей темой.

Адель Гюго — единственная дочь писателя, талантливый литератор, делила с отцом вынужденное изгнание. Там она знакомится с неким лейтенантом Пинсоном (актер Брюс Робинсон), покорившим сердце девушки, за которым она и устремляется, бросая на чужбине отца. Пинсон — мелкая, ничтожная личность, но Адель совершенно не волнуют его духовные качества, любовь героини постепенно превращается, по ее собственному выражению, в религию. Трюффо показывает крах «эмоционального максимализма», трагедию женщины, стремящейся принести себя в жертву тому, кому эта жертва вовсе не нужна. Более того, всепоглощающее чувство Адели крайне эгоистично, оно имеет для нее значение куда большее, чем сам человек, которого она любит. В конце фильма безумная Адель встречает Пинсона, которого разыскивает, на улице, но проходит мимо, не узнавая... Самоистязание, которому подвергает себя героиня, многочисленные унижения, на какие она идет — есть лишь логические звенья развития духовной трагедии, неумолимо ведущей к саморазрушению личности Адели.

Трюффо трактует любовь как единственную доминанту образа героини, и на этом крайнем, почти что клиническом случае он показывает, что подлинная любовь не может иметь места в практичном и трезвом мире.

Критика отмечает, что увлечение Трюффо образом героини пронизывает картину, над которой режиссер начал работать еще шесть лет назад. Великолепно исполнение роли Адели двадцатилетней актрисой Изабель Аджани (она играла главную роль в фильме «Пощечина», демонстрировавшемся у нас в рамках одной из Недель французского кино). Сюжет охватывает многие годы, но Трюффо решил не менять грим исполнительницы, сохраняющей, с одной стороны, прелесть молодости, но вылепившей образ так, что зритель видит, как героиня меняется с годами.

Большое значение имеет и операторское мастерство Нестора Альмендроса, ранее работавшего с Эриком Ромером и с самим Франсуа Трюффо над фильмом «Дикий ребенок». Он создал мир темных силуэтов, почти лишенный неба, но с ясным и четким рисунком, напоминающим полотна Жерико. Важным художественным компонентом фильма является также и выразительная музыка известного французского композитора Мориса Жобера, погибшего в 1940 году, чьи неопубликованные партитуры были использованы режиссером.

●

Следующий фильм Франсуа Трюффо, над которым он сейчас работает, называется «Карманные деньги». Как и в ряде других его картин, главные герои — дети. Сценарий написан в соавторстве с Сюзанной Шиффман, но это, как заявил сам режиссер, сценарий не в привычном смысле слова, а всего лишь наметки основных сюжетных линий. Не хотелось, сказал Трюффо, писать диалоги за детей, поэтому большое место в картине отведено импровизации молодых исполнителей. В ленте не участвуют знаменитые актеры, так как «единственной звездой фильма о детях,— сказал режиссер в интервью, опубликованном в информационном бюллетене «Унифранс-фильм»,— может быть только само детство». Жанр фильма Трюффо определяет как «драматическую комедию», одни эпизоды которой — смешные, другие — грустные, одни взяты из жизни, другие — чистая фантазия. Мы хотели показать, отмечает режиссер, как ранимо детство — самая прекрасная пора жизни человека.

●

Несколько лет назад французский режиссер Жан-Люк Годар объявил о том, что он уходит из коммерческого кинематографа для того, «чтобы бороться с буржуазной идеологией». Он решил в рамках так называемого «параллельного кино» делать «иные» фильмы. Довольно долго о Годаре ничего не было слышно, кроме того, что он организовал «левую киногруппу», затем он неожиданно появился как режиссер в титрах печально известной антикоммунистической ленты «Все в порядке», затем вновь последовало длительное молчание. Наконец прошел слух, что Годар собрался снимать новую версию своего первого фильма «На последнем дыхании». Это сообщение привлекло всеобщее внимание, и вот фильм закончен. Он называется «Номер два», но, по свидетельству критики, лишь название и связывает новую ленту режиссера с его дебютом.

На экране появляется сам Годар, лицо его потеряло былую живость. Он окружен сложной видеомагнитофонной аппаратурой, которая служит ему на протяжении полутора часов для иллюстрации собственного длинного монолога. Привлечение видеомагнитофонной техники не случайно. Именно в ней видит Годар перспективу «демократизации кинематографа», «выход из системы коммерческого искусства»!

На протяжении всего фильма камера не покидает комнату Годара, манипулирующего изображениями на экранах видеомагнитофонов и ведущего свое скорбное и путаное повествование.

Режиссер говорит о себе, своем одиночестве, вспоминает своих старых друзей, Париж. В картине нет интриги как таковой, лишь взволнованная речь автора вступает в контрапункт с изображениями на экранах. Годар демонстрирует отрывки репортажных съемок: первомайские демонстрации в Париже, выступления председателя ВКТ и т. д. Здесь же проходят кадры из коммерческих фильмов, вступающих в противоречие с хроникой, кадры из «Венсана, Франсуа, Поля и других» чередуются с отрывками из порнофильмов и фильмов-каратэ... Киноколлаж Годара.

Он производит грустное впечатление, являясь свидетельством кризиса, переживаемого режиссером.

Федерико Феллини, Тонино Гуэрра

Амаркорд

«Амаркорд». Кадр из фильма

Я вспоминаю

Я знаю, знаю, знаю,
Что когда человеку полвека,
У него должны быть чистые руки,
И я их мою дважды, трижды на дню,
И лишь заметив, что у меня грязные руки,
Я вспоминаю
Себя в детстве.

«Лапки» появляются в марте. Никто не знает, откуда они прилетают. Маленькие пушинки, легчайшие хлопья плавают в воздухе. Кажется, будто эти прозрачные шарики, опускаясь и поднимаясь, танцуют в воздухе какой-то свой бесконечный танец. Они появляются в Борго, проплыв над домишками окраин, оседают в огородах, пляшут во дворах, где женщины уже проветривают летнюю одежду, развесив ее на ветвях деревьев.

Потом «лапки» снова пускаются в путь и долетают до вокзала. Снуют туда и сюда в неподвижном воздухе, нависшем над намертво застывшими рельсами. И вот, наконец, они над крышами городка. Опускаются в пустоту улиц, на центральный проспект города — «Корсо Принчипале», балансируют перед проемами открытых окон.

Несколько мальчишек, бегущих в школу, прыгают, пытаясь схватить таинственные шарики. Радостно кричат: «Лапки, весенние лапки!»

Какой-то старик хочет поймать их шляпой, размахивает ею, как сачком для ловли бабочек.

Облако «лапок» уже долетело до моря. Оно обволакивает здание Гранд-отеля с его тысячью еще закрытых пока окон, пролетает над группой первых туристов — немцев, столпившихся на пляже; то один, то другой, немцы, как моржи, плюхаются в море, издавая восторженные картавые возгласы; затем облачко доплывает до мола; в конце его мы видим человека лет под шестьдесят, с длинными седыми волосами, ниспадающими на плечи из-под широкополой шляпы, элегантно одетого, в модных гетрах до колен. В этом местечке его зовут Адвокатом.

Одной рукой он придерживает совершенно новенький велосипед, снабженный всеми необходимыми причиндалами, а другую руку протянул вперед и ждет, пока одна из «лапок» опустится на нее. И действительно, белый шарик садится на руку Адвоката, и он удовлетворенно сжимает ладонь.

«Фогарацпа» — огромный костер, который зажигают, чтобы отпраздновать начало весны. В каждом местечке, на каждом хуторке готовят для этого кучу дров. Сюда же сваливают все, что может гореть: рваные одеяла, ящики из-под фруктов, поломанную мебель, старые промасленные комбинезоны, гнилые доски, протертые стулья. И в ночь на 19 марта в темной массе едва прорисовывающихся на горизонте гор появляется свет, слабенький, красноватый отблеск огня. Потом еще, еще. И сразу загорается во многих местах, и пылающие крылья пламени озаряют небо.

Вот что представляет собой один из таких костров, если посмотреть на него вблизи:

Перевод с итальянского Л. Филатовой.

куча дров на гумне крестьянского двора. Пурпурные языки пламени окрашивают лица детей и старика крестьянина — они стоят вокруг и любуются огнем.

Еще один костер — посередине моста, переброшенного через реку. На парапетах люди. Они смеются.

Посередине городской площади Эрбе тоже высится груда дров. Такая большая, что доходит до крыш соседних домов. На самом верху копошится Джудицио, слабоумный человечек, каких можно найти в любом местечке и в чьих словах, произнесенных невзначай, часто звучит самая святая правда. Он укладывает дрова, которые подает ему один из парней, балансирующий на верхней перекладине лестницы, прислоненной с одной стороны кучи. Другие парни вилами и шестами укрепляют основание будущего костра. Вокруг — толпа народа. Все глазеют на происходящее. Люди стекаются с проспекта Корсо, из переулков. Целые семьи прохаживаются по просторной площади в нетерпеливом ожидании. Трое парней, расталкивая толпу зевак, быстро волокут огромную связку толстых ветвей.

Бобо, подросток лет четырнадцати, водрузил на голове стул со сломанной ножкой. Когда пробирается сквозь толпу любопытных, окруживших костер, чья-то рука хватает его за ухо. Это отец Бобо, плотный, приземистый человек, увеличенная копия своего сына.

— Ты куда, бандит? Сейчас же отнеси стул домой!

— Папа, но мы ведь ничего не принесли! И потом, он сломан!

Синьор Амедео, так зовут отца Бобо, обращается к стоящей рядом жене, женщине его же возраста. Грубоватые черты ее лица, лица простолюдинки, несколько смягчены; в ней чувствуется сознание собственного достоинства.

— Миранда, от кого ты родила этого ...?

Женщина знаком дает понять мужу, что, дескать, не стоит затевать ссору на площади. Амедео, обращаясь к сыну, приказывает ему вернуться домой.

— Я тебе его в глотку вобью! Сейчас же неси откуда взял!

Бобо удаляется, скуля, как собака, которой привязали к хвосту жестянку.

Градиска и две ее сестры появляются под портиком и останавливаются у одной из колонн.

Градиска самая красивая из них. На нее смотрит Вольпина, девушка с прозрачными, фосфоресцирующими, как у совы, глазами, ей присуща какая-то дикая, кошачья женственность. Она стоит в глубине портика, прислонившись к стене, стоит совсем одна, но у нее такой вид, будто ее преследуют. Вольпина одета в ситцевое платье, плотно облегающее фигуру. Вот она отделяется от стены и уходит, можно понять, что ей неприятно присутствие Градиски. Идет, почти касаясь стен и витрин закрытых магазинов, затем, как бы приняв внезапное решение, резко поворачивает влево, пересекает площадь, бросая вокруг себя вороватые и двусмысленные взгляды. Замирает в другом пустынном и темном уголке.

Со стороны Корсо, толкая рукой свой новый, сверкающий велосипед, продвигается Оливо Оливетти — Адвокат. Тот самый человек, которого мы уже видели на молу. Он останавливается позади зрителей, столпившихся вокруг костра.

Бобо, сидя на плитах площади в компании ребят, толчет камнем таблетки соды. Затем отвинчивает крышку пробирки, насыпает соду внутрь, разравнивает ее вокруг укрепленного стержня и снова завинчивает.

А между тем чья-то хриплая глотка кричит прокуренным голосом, что пора зажигать... Из-под портика выбегает человек, держа в руке горящую тряпку, и бросает ее в основание костра, с той стороны, где никого нет. Вспыхивает солома. Люди показывают на нее пальцами и радостно кричат.

Языки пламени поднимаются вверх. Парень лет тридцати, высокий и здоровый, подходит к костру, хватает лестницу и, кривляясь, бежит с ней прочь. Это дядя Бобо, брат его матери, по прозвищу Патака *. Джудицио, оставшийся на вершине горящего

* Патака по-итальянски — оболтус, увалень, обалдуй.

костра, не может спуститься и орет, немножко чтобы потешить публику, но еще и потому, что действительно испугался. Многие из зрителей смеются и аплодируют. Огонь разгорается. Один из парней приставляет длинную палку к костру и делает Джудицио знаки, призывающие ухватиться за ее.

Джудицио, то и дело проваливаясь в огненные ямы, мечется на вершине костра. Пытается спустить ноги вниз, чтобы дотянуться до протянутого шеста. Это ему не удается, он скользит вниз, падает, но тут же встает и убегает, ругаясь и гася тлеющую в разных местах одежду.

Люди, гулявшие только что на площади, спешат поглядеть на костер. Число зрителей увеличивается. Вольпина продолжает стоять в стороне. Какая-то девушка сердито оборачивается, за спиной у нее сгрудились мальчишки. Кто-то из них явно пытался ущипнуть ее за ягодицы.

Пламя бросает красные отблески на лица. Освещает окна и балконы, которые, как мы только теперь замечаем, заполнены людьми. В одном окне стоит Цеус, директор гимназии, рядом с ним преподавательница математики синьорина Леонардис выставила вперед свою мощную грудь. Обожженный пламенем воздух ударяется в стены домов и поднимается ввысь. Опустившаяся на крыши ночь веет теплом.

Бобо бросает пробирку. Взрыв. Градиска и ее сестры испуганно оборачиваются.

Высокий, худой, с похоронным выражением лица глава фашистской организации города трижды стреляет в багровое дымящееся небо.

Синьор Амедео, его жена и младший брат Бобо благопристойно созерцают пламя. Мальчишка дергается, чтобы вырваться из мамашиных рук, до тех пор, пока она, рассвирепев, не кричит:

— В следующий раз привяжу тебя к постели! Знаешь, кто ты? Нерон ты, вот кто!

Парень с вилами в руках ворошит горящие дрова, и сноп искр поднимается в небо. Стоящие у окон и на террасах подаются назад. Директор Цеус хлопает ладонью по своей длинной, словно бы струящейся бороде, чтобы потушить запутавшуюся в волосах искру.

Градиска, спрятавшись за спинами сестер, подтягивает чулок. Сильный взрыв в середине площади заставляет всех обернуться. Петарда пустила целое облако дыма, дым медленно стелется по земле, заволакивает площадь туманом.

Костер на этой площади — не единственный в Борго. Есть и другие. На окраинах тоже много костров, хотя они гораздо меньше.

Перед церковью Лос Сервос дон Балоза в религиозном экстазе смотрит на огонь, зажженный посреди церковного двора. Поправляет ногой головешку, выскочившую из общей кучи.

Во внутреннем дворе образованном несколькими огромными домами-казармами, ребятишки семи-восьми лет, взявшись за руки, бегают вокруг небольшого костра. Внезапно останавливаются и разом пускают по струйке на горящие угли, которые громко шипят.

В порту, на темных волнах, как огромный круг блуждающего огня, качается горящая бочка, набитая соломой и тряпками. Из пришвартованных по обе стороны мола лодок моряки со своими семьями наблюдают за бочкой, медленно удаляющейся по направлению к маяку. На молу, придерживая рукой велосипед, стоит Оливо Оливетти — Адвокат. Его взгляд — и, должно быть, его мысли — следует за этим огненным кругом, пока беспокойные морские волны все дальше и дальше гонят бочку в простор моря и наконец гасят последнюю вспышку пламени.

Но вернемся на площадь Эрбе. Огромный костер превратился в груду еще полыхающих головешек. Все столпились вокруг Патаки, который собирается перепрыгнуть через гаснущий костер. Люди расступились от середины площади до самого костра, и он стоит как бы в глубине коридора. Примерившись, Патака разбегается и прыгает. Все аплодируют. Синьор Амедео цедит сквозь зубы жене:

— Твой брат действительно настоящий оболтус.

Еще один парень, разбежавшись, прыгает.

Третий тоже устремляется к костру, но, испугавшись, обегает вокруг. Свист и улюлюканье в его адрес.

Трое парней хватают Вольпину — двое за руки, один за ноги — и тащат к костру. Девушка извивается, как змея. Парни делают вид, что хотят бросить ее в огонь. Она не кричит, а, сжав зубы, старается вырваться. Ей удается заставить парней опустить ее на землю. Но она потеряла туфлю. Высвобождает руку и бешено царапается, пока ее не оставляют в покое. Тогда Вольпина, хромая — туфлю найти уже невозможно,— уходит.

Кто-то, прыгая через костер, попадает прямо в огонь. Вскакивает, бежит сквозь толпу, покрытый сверкающими искрами. Поправляя волосы, смеется Градиска.

Прыгает и Бобо. Его встречает град подзатыльников. Отец хватает Бобо за руку и удаляется по направлению к дому, сопровождаемый женой и младшим сыном.

В этот момент всеобщее внимание привлекает оглушительный треск мотоцикла со стороны Корсо. На лоснящейся от смазки машине мчится Скуре́ца ди Корполо́. С адским грохотом тормозит в центре площади. На голове у него кепка козырьком назад. Люди в испуге теснятся под портиком, жмутся к стенам.

Скуре́ца начинает свою карусельную гонку. Кружит вокруг костра, потом с оглушительными взрывами летит по площади. Возвращается, на полной скорости врезается в костер, разбрасывая головешки, поднимая тучи пепла и искр. Радостно кричат присутствующие. Скуре́ца ди Корполо́ повторяет свой трюк, тлеющие головешки разлетаются по площади. Кое-кто пытается преградить ему путь, но он обращает всех в бегство,— то летит вперед, поддав газу, то, резко нажав на тормоза, кружится на камнях мостовой, да так, что колеса мотоцикла пронзительно визжат. Потом останавливается в пустынном уголке, радостно и удовлетворенно оглядывает всех вокруг.

Снова заводит мотоцикл и прогоняет его по тлеющим остаткам головешек.

Народ расходится. Пустеют и балконы, кое-где закрываются окна. Скуре́ца ди Корполо́ медленно едет на своем мотоцикле, лавируя в редеющей толпе.

Поздняя ночь.

Площадь пустынна. На мостовой — обрывки бумаги и пепел. Валяется туфля Вольпины. Со стороны Корсо, придерживая велосипед, идет Адвокат. Он уходит последним. Дойдя до середины площади, останавливается и, подумав немного, говорит вполголоса, как бы доверительно обращаясь к кому-то:

— Дата рождения этого города теряется в ночи времен. В городском музее собрана каменная утварь, относящаяся к периоду предыстории. Я сам открыл несколько древних захоронений в гротах графов ди Какарабос. Как бы то ни было, первой датой можно с уверенностью назвать год 268 после рождения Христова, когда эта местность стала римской колонией и тем пунктом, откуда брала начало дорога на Эмилию...

Внезапно кто-то громко окликает его:

— Адвокат!

Адвокат замолкает, оборачивается в ту сторону, откуда как ему кажется, послышался голос. Тут же яростно и торжествующе звучит неприлично-насмешливый свист. Адвокат пытается смягчить «шутку». Он как бы отталкивается от этого звука, чтобы продолжить свой монолог:

— И это тоже — одна из характерных черточек язвительного характера нашей нации, в венах которой течет римская и кельтская кровь, характера кипучего, честного, щедрого и упрямого. От божественного Данте до Ортеги и д'Аннунцио многие гении воспели эту землю, бесконечно велико также число ее сыновей, обессмертивших имя ее в искусстве, в политике, науке, в религии, в...

Его опять прервал резкий свист. Адвокат оскорблен. Он громко говорит, обращаясь к таинственному, невидимому обидчику.

— Кто ты? Дурачишься, а ведь у тебя нет

смелости показаться мне на глаза. Покажись. Я готов принять твои провокации с открытым лицом.

Адвокат все еще стоит на пустынной площади и ждет ответа. Но ответа нет. Свист продолжается, ритмично отмечая каждый его шаг. Адвокат — мы видим его со спины — делает рукой презрительный жест, как бы говоря, что проще простого нападать на людей сзади.

В уголке двора средневекового здания, там теперь школа, собрались четвероклассники, чтобы сфотографироваться на память. Из всех окошек, выходящих во двор, с любопытством выглядывают ученики других классов, мальчики и девочки. Группа состоит из пятнадцати ребят. Фотограф с трудом пытается расставить их в нужном порядке.

Директор Цеус — мы видим его длинную рыжую бороду — разговаривает с другими преподавателями, которые тоже ждут, пока им укажут их место.

Среди учеников — Бирийон, второгодник, парень из крестьян. Он старше всех. Девочки его немного побаиваются. Он достает из кармана жабу и показывает рядом стоящему мальчику. Здесь же Ганди, высокий, худой, с большими черными глазами и длинными волосами. Здесь и Багино, пухлый, толстый и лупоглазый. Рядом с ним Спига — в новой рубашке с галстуком.

Как всегда, Бобо — самый беспокойный из всех. Он щиплется внезапно перебегает с места на место, приседает, отчего образуется пустое место в группе. Все это — рассчитанная игра. И действительно, он то и дело поднимает голову и посматривает на девочку в окне третьего этажа. Девочка смеется, следя за его проделками. Это Нардини.

Фотограф, худощавый, в очках, как у Гарольда Ллойда, приглашает преподавателей занять места по обе стороны группы, которую он расположил в три ряда.

С левой стороны встает преподаватель естественных наук, грузный, добродушный человек, на котором надеты два пуловера, и синьорина Леонардис, преподавательница математики.

Директор Цеус, дон Балоза — преподаватель закона божьего, и учитель греческого языка, за писклявый голос получивший прозвище Фигетта*, занимают места справа.

В ту самую секунду, когда фотограф собирается нажать на затвор аппарата: «Спокойно, не двигайтесь!», Бобо разрушает композицию, симулируя припадок эпилепсии; тогда-то и вмешивается директор Цеус. Он отвешивает мальчишке несколько подзатыльников, отчего голова Бобо мотается из стороны в сторону. Потом буквально припечатывает его к месту яростным взглядом.

На уже готовой фотографии директор так и получился. С яростью смотрит на Бобо, который застыл по стойке «смирно», вперясь взглядом прямо в аппарат.

Урок естественных наук

Луч света, проходя через отверстие в черной коробке, освещает шар, укрепленный на маленькой стеклянной подставке; на экране позади шара — овальная тень.

Мы слышим голос преподавателя естественных наук Бонджованни и время от времени видим его руку, которая появляется в освещенном пространстве, как бы подчеркивая то, что преподаватель говорит:

— Как видите, тень от предмета превышает размеры самого предмета благодаря эффекту отклонения лучей, испускаемых источником света. Ясно? Откройте окна.

Беспорядочное шарканье ног. Одно окно открывают Бобо и Бирийон. Остальные два — другие ученики. Прямо против окон — стены высоких домов, отчего в классе постоянная полутьма.

За партами сидят ученики, которых мы видели во дворе. Среди них две девочки: одна худая, маленькая и запуганная; другая тучная, бледная и спокойная, как монахиня.

Преподаватель стоит у кафедры: здесь в беспорядке нагромождены всякие предметы для опытов, гипсовый слепок уха, сигара, тут

* Фигетта (диалектал.) — девушка с сомнительной репутацией.— *Прим. переводчика.*

же морковь, время от времени преподаватель откусывает кусочек. Сейчас он, поставив на стул ногу в грязном ботинке, завязывает шнурок.

Урок математики

Преподавательница математики нарисовала на доске два прямоугольных треугольника.

— Если по бокам прямого угла С отложить два отрезка C_1A_1, равные СА, то C_1B_1 будет равно СВ.

Быстро пишет на доске, потрясая огромным бюстом, затянутым легкой тканью блузки.

Движутся ноги мальчишек: мальчишки толкают парты вперед.

Наиболее активен Бирийон: он продвигается молча, увлекая остальных.

Учительница, объясняя, продолжает писать на доске, нервно и порывисто вибрирует ее тяжелая, мясистая грудь.

— Как мы уже сказали, если в треугольнике квадрат одной стороны равен сумме квадратов двух других сторон, угол, заключенный между этими двумя сторонами,— прямой.

Она оборачивается и видит, что вокруг нее сгрудились все парты. За исключением той, на которой сидят две девочки,— она осталась в центре пустого класса.

Урок истории

Преподаватель истории спрашивает Бобо. Вопросы и ответы следуют один за другим, как в нынешней телевизионной игре-викторине. Преподаватель — худой человек, его лицо напоминает морду уставшей лошади. Затянувшись, осторожно отводит сигарету от губ, задает вопрос, снова затягивается. Говорит вполголоса и равнодушно. Его единственная забота — не дать пеплу упасть. Ему нравится, когда на конце сигареты образуется длинная пепельная палочка.

— Друзо чей сын?

— Тиберия.

— Куда удалился Тиберий, когда перестал управлять государством?

— На Капри.

— Дата убийства Агриппины.

— 69 год...

Преподаватель что-то отмечает черным на лежащем перед ним листке. Бобо, озабоченный этим, спрашивает:

— Разве его убили не в 69?

Преподаватель медленно отводит сигарету от губ, стараясь сохранить пепел. Говорит вполголоса:

— Нет. В 59.

Бобо со злостью бьет кулаком по кафедре, пепел падает. Расстроенный учитель закрывает лицо руками. Кричит в отчаянии:

— Я с тобой сойду с ума, стану идиотом!

Урок итальянского языка

На кафедру падает луч солнца, пробившийся в щель между стенами, закрывающими вид из окон. Преподавателя луч раздражает. Слышен хриплый голос, в спертом, каком-то пыльном воздухе сверкают брызги слюны.

— Разметав пышные косы по вздымающейся груди... И так далее.

Ученики с первой парты держат перед собой носовые платки, чтобы защититься от фейерверка плевков.

Директор гимназии

Директор Цеус переводит яростный взгляд с одного ученика на другого. Во взоре непреходящая угроза. Кажется, он говорит: «Вы все у меня в руках, я знаю все, что вы думаете».

Наконец, добившись максимального внимания, скандирует со злостью, по слогам:

— Аль-бо-и-но под-пи-сал мир...

Урок закона божьего

Дон Балоза говорит, закрыв глаза. Иногда устало обмахивается платком.

— Иисус учит нас, что Бог — это отец. Он отец всех людей. Но он также в некотором роде отец Иисуса. Поэтому Иисус вместо обычного «Отец наш» говорит: «Отец мой»...

Ученики рассеяны, никто не слушает. Каждый думает о своем.

Один зевает, другой уперся лбом в парту. Слова дона Балоза плывут в воздухе:

— Он единственный Сын Господа. Иисус так же всемогущ, как и его отец...

Бирийон пытается дотронуться до зада сидящей впереди девочки. Багино и Спига на цыпочках выходят из класса.

Дон Балоза заканчивает свой урок:

— И еще есть Святой Дух. Он тоже бог, как и они. Есть только один бог, но этот бог в одно и то же время и Иисус, и Дух Святой. Вот почему Бог Един и Триедин.

Наконец, он открывает глаза и видит... что класс пуст. Остались только две девочки.

Урок греческого языка

Фигетта с выражением декламирует на греческом языке стихи Аркилока. Он крайне возбужден.

Теперь он смотрит на Бобо и повторяет трудно произносимое слово:

— Эмарпсамен.

Бобо озабочен и напряжен, старается повторить:

— Эмарс...

Но здесь язык предает его, у Бобо вылетает непристойный свист. Почти оскорбительный.

Ученики хохочут. Бобо поворачивается и притворно сердится.

— Не смейтесь, кретины, а то у меня ничего не выйдет.

И снова обращается лицом к преподавателю, который смотрит на него благодушно и и приветливо. Он почти растроган этим желанием мальчика произнести сложное слово как можно четче.

— Повторите, пожалуйста...

— Эмарпсамен. Обрати внимание на язык, он должен упираться в нёбо... Попробуй и ты повторить это слово два или три раза побыстрее. Даже если сначала ошибешься, потом исправишься... Тебе слух поможет...

Бобо несколько мгновений молчит, чтобы получше сосредоточиться. Потом решительно начинает:

— Эмарпс... псссс...

Оскорбительный свист слышится теперь гораздо яснее. Бобо продолжает, и вместо «псамень» получается откровенно непристойный звук.

И вот уже бесстыдно и нагло со все большей скоростью выпаливает он в лицо преподавателю каскад звуковых непристойностей.

— На место! Отправляйся на место!

Урок изящных искусств

Ученики один за другим затыкают носы. Преподавательница изящных искусств — лицом она похожа на камбалу — удивленно оглядывает их. Бобо тянет руку:

— Можно выйти? Багино испортил воздух!

Багино развалился на парте, как сонный боров. Он краснеет, поворачивается во все стороны, смотрит, выпучив глаза.

— Да нет же!

Уборные

Лицо Бобо. Он идет по широкому коридору, куда выходят двери класса. Войдя в уборную, глубоко и с облегчением вздыхает, словно наконец-то нашел тихий уголок. Слышно журчание воды, оно доносится из-за закрытых дверей кабинок и из-за перегородок, которые не достают до потолка.

Бобо подходит к окну. Отсюда открывается вид на спокойное небо. Смотрит вниз, во двор. В одном из окон можно разглядеть женщину, которая разбивает над сковородкой яйцо. С улицы долетают голоса прохожих. Издалека доносится запах моря.

Набережная и пляж безлюдны. Абсолютная тишина. В ландшафте есть что-то метафизически-странное. Все замерло, все неподвижно, словно лишено веса. Шум мотоцикла, запущенного на полную скорость, нарушает ирреальность пейзажа. Это Скуре́ца ди Корполо́. Склонившись вперед, как бы слившись со своим мотоциклом в одно целое, он на большой скорости летит по пустынному молу. Резко и с визгом затормозив, останавливается

в полуметре от края. В воздух поднимаются чайки. И хотя нет никого, кто мог бы поаплодировать ему, Скуре́ца доволен.

Он разворачивает мотоцикл и еще раз мчится зигзагами по молу, касаясь мгновениями цементных блоков у левого края, пока не выезжает на дорогу, которая ведет из порта в город; звук мотора затихает вдали.

Между тем на гребне дюн появляется Вольпина, странная девушка, которую мы видели вначале. Она идет, волоча босые ноги по песку, и хриплым голосом зовет: «Фуманчу́, Фуманчу́». Вертит головой по сторонам и пристально оглядывает своими бесцветными, фосфоресцирующими глазами пустынные горы песка.

Делает еще несколько шагов, продолжая звать кошку. В ее ленивых движениях чувствуется скука, как будто поиски животного — только предлог для хождения по дюнам.

Стоя внизу у строящегося дома, синьор Амедео следит за рабочими, они готовят цементный раствор. Закуривает сигару и прохаживается среди штабелей кирпича, сложенных перед балками и железной арматурой.

В проходе между штабелями кирпичей появляется Вольпина и смущенно смотрит на него. Синьор Амедео покусывает сигару. Подавив вздох, улыбается Вольпине.

— Что тебе надо?

Вольпина прислонилась к кирпичной стене.

— Я потеряла кошку.

Амедео делает такую затяжку, словно хочет скрыть лицо в облаке дыма.

— Здесь ее нет. Ну же, будь умницей, уходи отсюда.

Вольпина, прищурившись, смотрит на него. Сгибает ногу в колене, чтобы опереться о кирпичную стенку, а может, чтобы выглядеть соблазнительней.

— Жарко. Вы не чувствуете, что становится жарко?

Синьор Амедео не отвечает. Медленным жестом руки показывает, что она должна уйти. Вольпина выпрямляется лениво, проходит мимо мужчины, на мгновение по-кошачьи прижавшись к нему, пропадает за балками, но вскоре снова появляется на вершине дюны и наконец исчезает. Отец Бобо следит за ней, все еще держа сигару во рту, но не затягиваясь.

Потом поднимается по лесам строящегося дома на самый верх.

Каменщики, примостившись кое-как у своих рабочих мест, едят,— кто хлеб с луком, кто хлеб с травяной запеканкой. Один, черный от солнца, высохший, как старое оливковое дерево, говорит:

— Мой дед клал кирпичи, мой отец клал кирпичи, и я кладу кирпичи. Тысяча, десять тысяч кирпичей, целые горы кирпичей. Черт бы их побрал, эти кирпичи! А дома у меня все равно нет!

Другие каменщики выражают одобрение этой бесспорной и печальной истине невнятными, но довольно красноречивыми возгласами. А что может сказать отец Бобо, подрядчик стройки?

— Все правильно. Я тоже был такой же рабочей скотинкой, как и вы. А вот стал же подрядчиком... Эх, дорогие, нужно терпение. Так просто — пим, пум,— ничего не добьешься! Надо работать...

В этот вечер, как всегда, народ прогуливается по проспекту Корсо, от площади Эрбе к Муниципальной площади.

Два потока гуляющих движутся в разных направлениях, не сталкиваясь, люди шагают медленно, как участники процессии.

Здесь мальчики и девочки, юноши, синьоры. Проходят так, как будто это демонстрация мод. Приветствуют друг друга, останавливаются перед витринами магазинов и снова неторопливо пускаются в путь — по двое, по четверо, некоторые в одиночку.

Директор Цеус, прямой, как палка, испепеляет Бобо и других учеников грозными взглядами блюстителя порядка.

И недаром: мальчики преследуют Градиску, которая торжественно прогуливается в сопровождении двух сестер. С восторгом и тайной мукой следят они за ритмичным колыханием роскошного зада Градиски: он проплы-

вает мимо них с грацией и мощью волны, вызывая в сознании сравнение с круглыми колесами, со снующими поршнями паровоза. Чтобы победить глубокое смущение, Бобо аккомпанирует этому великолепию, подражая пыхтенью локомотива. Градиска не обращает на него никакого внимания. Ей подмигивают, ее одаривают улыбочками и заговорщическими взглядами, в них намеки на что-то соблазнительно запретное. В ее глазах — коварство и одобрение.

Бобо с друзьями выстраиваются перед огромным окном какой-то конторы. За стеклом виден письменный стол, заваленный бумагами, и сидящий за ним мужчина лет пятидесяти. На нем сразу две пары очков: одни на носу, другие подняты на лоб. Мальчики долго и назойливо в упор рассматривают чиновника. Оторвавшись от своих бумаг, он тоже пристально смотрит на них. Ясно, что это — постоянная издевка, которую чиновник терпит каждый вечер. Кто выдержит дольше? Внезапно мужчина вскакивает и, изрыгая проклятья, кидается к двери в надежде поймать одного из этих паршивцев. Но Бобо и его друзья с победными криками успевают убежать и скрываются в ближайшем переулке.

Тяжело дыша, вся ватага вваливается в лавку синьоры, торгующей птичками, клетками, пшеном, поводками и всем прочим, необходимым для домашних животных. Синьора настороженно глядит на мальчишек, притаившихся в ее лавке. Бобо спрашивает:

— Попугаиху продадите?

Женщина торопливо отвечает:

— Нет, попугаиху нет.

Однако понять, что она говорит, невозможно. У нее такой скрипучий и хриплый голос, что кажется, будто и впрямь говорит попугай. Бобо и его друзья хохочут ей в лицо и удирают из лавки, чтобы смешаться с потоком людей на Корсо.

Корсо. Главарь местной фашистской организации в мундире, с хлыстиком, очень элегантен. Быстрыми «салве» приветствует всех проходящих мимо синьор, даже если они идут под руку с мужьями. С Градиской обменивается долгим взглядом, означающим глубокое понимание.

Градиска с сестрами уходит. Они останавливаются около кинотеатра «Фульгор» и рассматривают афиши. Здесь же и хозяин кинотеатра — синьор лет пятидесяти с черными усиками, убежденный в своем сходстве с Рональдом Кольманом*.

— Когда будет фильм с Гарри Купером? — спрашивает Градиска.

— В воскресенье.

Довольная ответом, Градиска шествует дальше.

Адвокат, как мы видели и раньше, толкая рукой велосипед, поворачивается к зрителям, указывая на мемориальную доску под одним из окон, шепчет: «Гарибальди». Делает еще несколько шагов в этом людском море и останавливается, любуясь старинным палаццо графини ди Какарабос. Приложив ладонь ко рту, доверительно шепчет нам, только нам:

— Пятнадцатый век.

Потом показывает на каменный постамент у другого палаццо, в начале переулка. Удовлетворенно улыбается: этот постамент — бесценная редкость. И вновь идет, гордо подняв голову, и опять останавливается. Прислонив к ногам велосипед, очерчивает воображаемый круг. Объясняет вполголоса: «бифор». И действительно, там, вверху, мы видим античный бифор.

Градиска вместе с сестрами любуется кольцами и часами, разложенными в витрине ювелира. Потом ее взгляд встречается со взглядом Местного Главаря, чья фигура отражается в стекле. Здесь же и Патака — его тоже привлекли драгоценности или он делает вид, будто заинтересовался ими. А между тем цедит сквозь зубы, но так, чтобы Градиска услышала:

— Захочу, и ты от одного моего взгляда забеременеешь.

Градиска с сестрами уходит.

Патака смотрит им вслед, затем пересекает

* Рональд Кольман—известный актер американского кино 30-х годов.— *Прим. переводчика.*

улицу и подходит к Джиджино Меландри, местному красавцу, который стоит у двери фотографа, как манекен, зажав в зубах сигарету. Держит телеграмму, которую показывает подошедшему Патаке.

— Та самая, из Цюриха. Пишет: «Приезжай немедленно, больше не могу. Точка».

Этим вечером на Корсо выдалось несколько волнующих минут. Издалека вдруг послышался скрип коляски извозчика Мадонны (его называют так, может быть, потому, что он тучный и неподвижный).

Гуляющие жмутся к стенам магазинов, уступая дорогу экипажу с только что приехавшими проститутками — все они сильно накрашены, курят сигареты в мундштуках и сидят, высоко закинув ногу на ногу.

Дора, их хозяйка, нахмуренная и важная, расположилась рядом с извозчиком Мадонной. Он правит лошадьми, сурово наморщив лоб, показывая тем самым, что к пассажирам, которых он сегодня везет, никакого отношения не имеет.

У дверей Коммерческого кафе толпятся завсегдатаи. Дамы отворачиваются. Но остальные смотрят с вожделением на экипаж, который не спеша едет по Корсо, оставляя за собой шлейф желания.

Уже поздно. Как по мановению руки, пустеет Корсо. Все разошлись по домам ужинать. Остался лишь один человек, который как бы завершает эту процессию: Скуре́ца ди Корполо́. Согнувшись над рулем мотоцикла, включив фары, он стремительно пролетает по Корсо из конца в конец и пропадает в глубине площади Эрбе.

После ужина Корсо снова несколько оживляется. Однако появившиеся здесь люди спешат в кино или в кафе. В полночь все пустеет.

Жалюзи опущены. Уличные фонарные лампы слегка покачиваются под дуновением ветра, и свет от них скользит по стенам домов. Этой ночью по улицам города ползет грузовик с гигантской бочкой. Он принадлежит Карлини по прозвищу Колония: Карлини очищает выгребные ямы. Ему пятьдесят лет, он коренаст, у него сплюснутая переносица, широкие ноздри. Машина сворачивает в переулок, ведущий к дворцу графа ди Какарабос, затем въезжает во внутренний двор, где ее уже ждет доверенный человек графини, возможно, ее слуга, с зажженным фонарем в руках.

Карлини спускается с грузовика и раздевается, оставляя на себе только подштанники. Спрашивает слугу, который ему светит:

— Что уронили?

— Бриллиантовое кольцо синьоры графини.

— Когда это случилось?

— Графиня пошла в уборную в шесть часов, а кольцо упало в унитаз в шесть десять.

Карлини берет ломик и один за другим поднимает все четыре сегмента цементной крышки колодца. Слуга тотчас же подносит к носу платок. Однако продолжает высоко держать фонарь, светя Карлини, который погружается в темную жижу по самую грудь. Естественно и спокойно начинает разминать руками твердый кал в поисках кольца. Видя, что слуга совсем закрылся платком, безмятежно говорит:

— Для меня нет никакой разницы между запахом и вонью. Если бы нас учили с детства, что запах — это плохо, а вонь — нет, то сейчас в мире все было бы по-другому. Кто знает, почему все испытывают такое отвращение к дерьму! Это такой же человеческий продукт, как и мысли!

Одно из окон дворца освещено, мягкий свет падает на старинный потолок, расписанный квадратами. В проеме окна появляется фигура графини в халате. Она шепчет:

— Прошу тебя, Карлини, найди мне его... Оно мне очень дорого... Это семейная реликвия...

Карлини все глубже погружается в омерзительный черный колодец и сосредоточенно, обеими руками ощупывает отбросы, плавающие в вонючей жиже. Время от времени графиня тихонько спрашивает:

— Карлини, нашел?

Карлини, прикрыв глаза, чтобы сосредото-

чить все внимание на руках и на ногах, которыми ощупывает дно, не отрываясь от своего занятия, но достаточно уважительно отвечает:

— Нет.

Через несколько мгновений графиня — жалобно:

— Карлини, нашел?

И опять в слове «нет», которое произносит Карлини, звучит сомнение, но и нотка надежды.

Обедают в тесной кухне, где с трудом можно повернуться, протиснуться к столу. За столом Бобо, его брат, на углу дедушка, рядом с ним синьора Миранда. (Дедушка не ест, потому что он уже поел в одиннадцать. И так — каждый день.) Здесь же Патака, брат синьоры Миранды. Во главе стола — в шляпе и с засученными рукавами восседает синьор Амедео.

Сегодня — бульон. В центре стола дымится супница. Миранда наполняет тарелки. Бобо тянется к бутылке с водой, но отец хватает его за руку.

— Перед супом не пьют.

Возле мойки спиной к столу стоит служанка. Это полнотелая крестьянка по имени Джина. Дедушка щиплет ее за зад, чтобы напомнить:

— Не хватает одной ложки.

Джина поворачивается и хлопает его по руке.

Брат Бобо, сам Бобо, отец и все остальные держат у рта полные ложки. Дуют на бульон. И лишь Патака пытается остудить жидкость, переливая ее из одной тарелки в другую. Дедушка смотрит, как все едят. Спрашивает:

— Посолено хорошо?

Отец Бобо, уже попробовавший бульон, утвердительно кивает.

Джина берет со стола супницу, наклонившись над головами братьев. Бобо тотчас же приподнимает локоть правой руки, в которой держит ложку, касается груди женщины, и немедленно получает подзатыльник от отца, из-за чего проливает бульон на себя.

В эту секунду дедушка встает и говорит:

— Пойду-ка на двор...

Джина ставит большое блюдо с вареной курицей перед синьором Амедео. Бобо тянется вилкой, чтобы первым подцепить себе кусок, но отец с силой бьет его по руке. Слышно, как он цедит сквозь зубы ругательство.

— Я хотел взять крылышко,— жалуется Бобо, дуя на руку.

— А вот получишь вилкой вместо крылышка.

Синьор Амедео берет себе кусок курицы. Потом передает блюдо жене, та кладет немного мяса на тарелку Патаки, отделяет крылышко для Бобо и другое — его брату.

Возвращается дедушка, устраивается за столом и объясняет:

— Вот теперь мне лучше.

Патака молча ест. Отдирает мясо от курьей ножки, не обращая никакого внимания на происходящее вокруг. Дедушка показывает пальцем на кость, положенную Патакой в тарелку:

— Там есть еще мясо.

И снова щиплет зад Джины, которая на этот раз не на шутку взрывается:

— Что вы нашли в моей ж...? Что это вам — сосуд со святой водой?

Звонок в дверь, Миранда идет открывать. Отец Бобо шипит сквозь зубы:

— Матерь божья, можно ли будет когда-нибудь спокойно поесть!

В дверях появляется Миранда и, обращаясь к мужу, говорит:

— Пришел синьор Бьонди. Он к тебе на пару слов.

Амедео нервно вскакивает и, раздраженно вздыхая, выходит из кухни.

Брат Бобо роняет вилку; теперь он может прогуляться на четвереньках под столом. Вылезает с противоположной стороны и бегом возвращается на место, потому что слышит шаги возвращающегося отца.

Синьор Амедео садится за стол. Смакуя, пьет вино, которое еще раньше налил себе в стакан.

— Хорош этот Санджовезе.

Ставит стакан. Вытирает рот. Потом спо-

койно и дружелюбно обращается к Бобо:

— Ты был вчера вечером в кино?

— Да, папа, показывали очень хороший фильм.

— И что показывали?

— Про краснокожих... Американцы хотели построить железную дорогу, а краснокожие...

Как кошка, отец одним прыжком оказывается рядом, хватает Бобо за шиворот:

— А ты, что ты в это время делал?

Бобо скулит:

— Я ничего, папа, ничего...

Чудом вырывается и, ускользнув от рук отца, несется в сад, преследуемый разъяренным родителем.

Бобо, сломя голову, летит вниз по лестнице. На углу дома оборачивается и видит: отец вот-вот нагонит его. Мальчишка снова пускается наутек. Он тяжело дышит. Амедео взбешен.

— Стой. Поди сюда, грязная свинья, палач!

— Я подойду, а ты навешаешь мне затрещин.— Продолжает кружить вокруг дома, жалобно вопя: — Это не я!

— С сегодняшнего дня никакой школы, никаких денег, пойдешь ко мне на стройку чернорабочим! — кричит в безумстве отец.

— Хорошо.

— Ах, хорошо, черт бы тебя побрал!

Появляется жена. Она стоит на верхней ступеньке лестницы, ведущей в кухню.

— Амедео, успокойся, люди слышат.

— Нет, ты мне скажи, от кого ты родила этого ...! В его возрасте я уже три года отработал!

Ему отвечает Бобо:

— Ну да, могилы рыл, старая песня, папа.

Отец бросает на него последний негодующий взгляд, поднимается по лестнице.

— В моем доме я делаю то, что хочу, понятно?

Амедео возвращается в кухню. Останавливается и с отвращением смотрит на Патаку, который продолжает невозмутимо есть. Миранда берет тарелку Бобо, чтобы отнести в сад. Муж угрожающе останавливает ее.

— Куда? Оставь тарелку или я расколочу здесь все на мелкие куски.

Теперь взрывается Миранда.

— Да что он такое натворил?

Муж выбегает в коридор и возвращается со шляпой.

— Это шляпа кавальеро Бьонди. Фирмы Борсалино. Мне пришлось заплатить за нее! Понюхай, чем пахнет.

Тычет шляпой в нос жене.

— Этот бандит, этот мерзавец вздумал помочиться с галереи, а внизу сидел кавальеро Бьонди. Я отдал ему три скудо! Пришлось отдать ему три скудо!

— Я уверена, это не он. Наверное, его шалопаи-приятели.

— Не защищай этого убийцу. Оба у тебя мерзавцы! Так ты их воспитываешь.

Миранда кричит, как сумасшедшая:

— Тогда сиди дома и воспитывай их сам! Бейся с ними... с утра до вечера! Я скоро с ума сойду! Нет, я покончу с собой! Сама, сейчас же!

Бежит в коридор, распахивает дверь уборной и закрывается на крючок изнутри. Муж кричит, что сначала он покончит с собой. Изливает свою ярость в потоке ругательств, которые вылетают у него изо рта, как из катапульты:

— Ла Мадунаца-аца-аца-аца — иш-аца! Ацацацаца!

Хватает скатерть и сдергивает на пол все: миски, тарелки, бутылки, стаканы.

Патака успевает приподнять тарелку и тем самым спасти еду, которую продолжает спокойно поглощать.

Спустя час открывается дверь уборной, появляется Миранда, идет по коридору с видом жертвы.

В кухне Джина ставит на стол разбитые тарелки и стаканы, напевая «Рамону». Каждый раз, когда она нагибается, дедушка рассматривает ее зад.

Миранда сухо спрашивает:

— Сколько тарелок разбилось?

— Пять.

— Стаканов?

— Три.

— Ну и пусть, все равно сам заплатит.

Уходит. Дедушка показывает пальцем на пол, ближе к мойке:

— Там еще кусок стекла.

Джига сгибается, ищет осколок, а дедушка жадно обозревает ее ляжки, которые сейчас предельно обнажены, так что видны резинки от чулок. Джина выпрямляется, насмешливо смотрит на него:

— Вы уже в третий раз заставляете меня гнуться, чтобы посмотреть на мои ляжки.

Смеется. Дедушка хватает ее за руку.

Джина вырывает руку и выходит, покачивая задом, по которому дедушка все же успевает ее шлепнуть.

Лицо преподавателя физкультуры искажено от крика. На голове у него берет с фашистским орлом.

— На пле-чо!

Длинный ряд авангардистов, выстроенных на площади перед вокзалом, отлаженно резкими рывками вскидывает винтовки. Местный Главарь и преподаватель проходят перед строем. В шеренге замерших авангардистов мы видим Бобо, который с трудом сохраняет состояние неподвижности. Перед штандартом на правом фланге Местный Главарь вскидывает руку в фашистском приветствии, затем направляется к входу в здание вокзала. Преподаватель поворачивается к строю, командует:

— К ноге! Напра-во! Вперед — шагом марш!

Взвод приходит в движение. Два барабанщика по обе стороны штандарта ударами палочек задают ритм.

На платформе толпа людей в фашистских мундирах. Колышутся знамена. Все это кажется огромным черным пятном на фоне залитых солнцем пустынных железнодорожных путей. Авангардисты, которых мы видели входящими в здание вокзала, под барабанный бой занимают свои места. В воздухе раздаются выкрики, отрывистые приказания, звук трубы.

Мы видим членов детской фашистской организации «Балилла», и среди них — брата Бобо, «Молодых итальянок», «Итальянских женщин»* во главе с учительницей Леонардис; тут же и Градиска с сестрами, на этот раз совсем не накрашенная.

Среди учителей — директор гимназии Цеус и дон Балоза. Вокруг инвалида, сидящего в коляске, толпятся другие инвалиды, здесь же ветераны прошлой войны, в военных касках, затем три участника похода Гарибальди, одному из них более ста пятидесяти лет.

Здесь же Адвокат в щегольском фашистском мундире, отряд местной милиции, среди них Патака. За отрядом милиции — пожилые фашисты в черных рубашках, женщины в черных платьях, Табачница — женщина с огромным бюстом. Еще дальше — духовой оркестр берсальеров; оркестр в данный момент играет.

Звук вокзального колокола, возвещающий о прибытии поезда, заставляет всех замолчать. Умолкает даже оркестр. Последние распоряжения отдаются вполголоса либо вовсе знаками.

Двое служителей раскатывают бархатную дорожку до самого тротуара.

И вот вдали появляется поезд. От черного паровоза идет такой густой дым, что кажется, будто он катится вперед на белом облаке. Состав подходит к перрону. Останавливается.

Внимание всех приковано к окошкам вагонов. Раздается троекратный глас трубы. Затем, когда в окне одного из вагонов появляется фигура фашистского Представителя Центра, неподвижно застывшая в римском приветствии, раздаются звуки военного гимна. Приехавший совершенно лыс, усат. Усы, зачесанные резко вверх, почти касаются своими остриями чернейших бровей, взметнувшихся над бесцветными, вытаращенными глазами.

Градиска, не отрываясь, с умилением смотрит на него, у преподавательницы математики тоже блестят глаза. Раздается голос Местного Главаря:

— Камераты, поприветствуем нашего

*«Авангардисты», «Балилла», «Молодые итальянки», «Итальянские женщины» — массовые фашистские организации в Италии времен Муссолини. *Примечание переводчика.*

Представителя Центра нашим, фашистским приветствием!

В ответ раздается громогласное:

— Эйа! Эйа! Алала!

Брат Бобо рассматривает все вокруг. Предметы кажутся огромными — руки с кинжалами над головой, флаги и штандарты, колышущиеся где-то в вышине, трубы паровоза. Урывками до него доносится голос Представителя Центра, он слышит отдельные бессвязные слова:

— Камераты... эта фашистская земля... наша родина... бессмертный Рим... светоч народов... судьба... победа... будем стоять до конца...

Гром аплодисментов, снова звуки фанфар, барабанов, приказания, контрприказания. Фашистские главари проходят по коридору, образовавшемуся в напирающей толпе. Градиска никак не может протиснуться в толпе к группе главарей. Истерически кричит:

— Я хочу дотронуться до него! Дайте мне дотронуться до него!

Среди тех жителей, кто не пошел на вокзал, синьор Амедео. В данный момент он спускается по лестнице в сад. Подходит к калитке, пытается открыть, но она заперта на ключ. В раздражении поворачивается к окнам дома, зовет:

— Миранда! Миранда!

В дверях появляется жена:

— Кто запер калитку?

— Я.

— Агамадонага!

Миранда спускается с лестницы, подходит к мужу.

— Сегодня тебе лучше бы остаться дома.

Неожиданно, словно только что заметив, развязывает черный анархистский бантик, затянутый под воротником мужниной рубашки.

— Отдай-ка эту штуку.

— Думаешь, я боюсь этих обормотов? Ну-ка, давай сюда ключ.

Миранда с бантиком в руке идет к дому. Муж снова зовет:

— Миранда!

Жена даже не оборачивается. Тогда он принимается ходить по саду, со злостью кричит:

— До чего дошли! Эти... будут устраивать свои манифестации, а ты сиди дома! Нет, уж дальше просто некуда! Просто некуда.

Останавливается в уголке сада у грядок:

— Если здесь не поливать, весь салат пропадет, Миранда!

А между тем из дверей вокзала на залитое солнцем пространство выходит Представитель Центра в окружении местного начальства и следом за ним когорта в фашистских мундирах. Внезапно Представитель Центра пускается бежать. Все тоже бегут следом.

Люди, стоящие по обеим сторонам бульвара, аплодируют. Из открытых окон свешиваются знамена. Извивающаяся черная змея приближается. Издалека, в такт бегу, доносятся звуки фанфар. Крупным планом лицо Местного Главаря, покрытое потом лицо преподавательницы Леонардис. Она тоже тяжело дышит:

— Потрясающе... этот энтузиазм... он делает нас одновременно молодыми и зрелыми... молодыми, потому что фашизм омолодил нашу кровь... Зрелыми... потому что теперь, как никогда, мы почувствовали себя детьми Рима...

Патака бежит в рядах фашистской милиции, орет во всю глотку.

Несколько позже на большом зеленом лугу девушки из организации «Молодые итальянки» выполняют под музыку гимнастические упражнения.

— Раз, два, три, четыре... Раз, два, три, четыре...

Как грациозно движется Нардини! Ее руки легко справляются с двумя палками. Стоя у края поля, Бобо восхищенно следит за девушкой. Возможно, сам того не замечая, он тоже опускает и поднимает руки, повторяя жесты Нардини.

Бурные аплодисменты публики заключают выступления девушек, и они быстро строятся и покидают зеленое поле.

А по сторонам его уже выстроились юноши из организации «Авангардистов». Они в трусиках и майках, мундиры сняты и аккуратно сложены поодаль. Среди юношей мы видим Бобо. Гусиным шагом колонна выходит на середину прямоугольного поля. В тишине раздается голос преподавателя физкультуры:

— Раз-два, раз-два, раз-два. Правое плечо вперед!

Повинуясь команде, строй меняет направление и идет к трибунам. Бобо по ошибке сворачивает в противоположную сторону и шагает один. Все смеются. Товарищ Бобо, не поворачивая головы, в страхе кричит:

— Бобо, Бобо!

Бобо испуганно кидается к остальным, быстро занимает свое место под недовольными взглядами приятелей.

Взвод делится на три колонны и образует треугольник посредине поля вокруг огромного панно. Мальчики нагибаются и начинают поднимать его.

Медленно поднимающееся панно. Теперь все видят, что это портрет дуче, составленный из многих тысяч цветов самых различных оттенков. Темные образуют каску, тени под подбородком, брови и глаза. Розовые — рот; зеленые листья — воротник мундира. Громовые аплодисменты сотрясают воздух, от них слегка колышутся цветочные лепестки портрета.

Панно поддерживают авангардисты. Стоя в окружении товарищей, Бобо умилен и взволнован, весь захвачен праздничной атмосферой. Однако он видит еще и то, чего не видят другие.

Он видит себя и Нардини идущими по длинной красной дорожке, держась за руки. За ними следует брат Бобо, в руках у него подушечка с двумя обручальными кольцами. Хотя Нардини и в форме «Молодых итальянок», на голове у нее длинная фата.

Они идут, освещенные солнцем, и останавливаются в тени. Поднимают глаза вверх, чтобы посмотреть, откуда эта большая тень? Это портрет Муссолини. Подрагивает его лепестковая кожа. Цветочный рот раскрывается и произносит:

— Хочешь ли ты, Авангардист Бобо Маркони, взять в жены Молодую Итальянку Альдину Нардини?

Бобо еле слышно говорит «да». Он растроган.

Воздух снова сотрясают аплодисменты. Мы опять видим Бобо, его лицо в слезах. Он держит один из шестов, подпирающих панно. Летящий в небе самолет рассеивает над полем тысячи листовок; они вертятся в воздухе, как обезумевшие бабочки.

В восемь часов вечера на площади еще чувствуется атмосфера праздника. Из окон городского управления свисают флаги. Вокруг фонтана группа фашистов в мундирах. Около них вертится Джудицио, явно пьяный.

— Камераты! — кричит он.— Нам обещали хлеб и работу. Вот я и говорю: хлеб — это хорошо. А нельзя ли вместо работы получить стакан вина? А то ведь хлеб в глотку не полезет.

Все хохочут. Кто-то, посмеиваясь, уходит, кто-то предлагает Джудицио зажженную сигарету. Тот протягивает руку, но человек в фашистской форме, предложивший сигарету, роняет ее в фонтан. Джудицио нагибается следом, и в этот момент его пинками и ударами сбрасывают в воду.

На Корсо полно гуляющих. Многие в форме, здесь же юноши и девушки, еще не снявшие гимнастических костюмов. Две девочки с обручами. Бобо тащит за собой, как длинный хвост, размотавшуюся фашистскую повязку.

Перед кафе собралось все начальство. Здесь же Градиска, она обменивается многозначительным взглядом с Местным Главарем, который сидит у окна в баре. Адвокат, придерживая велосипед, разговаривает с преподавательницей Леонардис.

Кафе. У стойки бара все начальство. Местный Главарь. Представитель Центра и его приближенные, в том числе инвалид в коляске. Местный Главарь поднимает палец, обращаясь к бармену:

— Я выпью ферне. И наш Представитель Центра, я думаю, тоже.

Прочие заказывают кофе.

У биллиарда Патака. Он играет. Бьет, и его шар, ударившись о шар противника, посылает его в лузу. Приехавший гость, держа в руках бокал с ферне, подходит к биллиарду.

Патака и его партнер по игре вытягиваются в римском приветствии перед начальством. Тот ставит бокал, протягивает руку, берет у Патаки кий, долго натирает мелком, располагается поудобнее, прицеливается. Он вот-вот ударит, но тут в баре гаснет свет. Мгновенную тишину сменяет беспорядочный шум. Кто-то говорит:

— Во всем городе нет света. Что-то испортилось.

Действительно, весь Корсо погружен в темноту. Это событие, кажется, послужило поводом для нового веселья. Слышны крики, смех, кто-то зажигает спички, то тут, то там вспыхивают огоньки.

Внутри кафе официант держит зажженную свечу, другую — мы видим ее — держит какая-то синьора, стоящая в окне дома напротив. На Корсо аплодируют, хохочут. Потом в наступившей наконец относительной тишине раздаются звуки скрипки, они несутся откуда-то сверху. Но, матерь божия, что играет скрипка? Все застыли, шикают друг на друга, чтобы лучше разобраться. Сомнений нет, мотив слышен ясно и отчетливо: это «Интернационал».

Люди в смятении покидают Корсо бегом. Слышны крики, резкие слова команды. Перестук башмаков по мостовой. Кто-то стреляет в воздух из пистолета. Закрываются окна. Громко хлопают жалюзи.

Корсо почти опустел. Свет нескольких карманных фонариков выхватывает из мрака взволнованные лица фашистов, руки, сжимающие пистолеты. Бледное лицо Местного Главаря. Распахнутое, освещенное окно. Нервный крик снизу:

— Закрыть, закрыть!

Три фигуры в милицейской форме бегут, прижимаясь к стенке. Останавливаются, стараясь определить, откуда доносятся звуки скрипки. Один стреляет куда-то в небо, в темноту. Луч фонарика выхватывает фигурку Вольпины, слившуюся со стеной дома:

— Я иду домой.

— Бегом, бегом!

Подталкиваемая стволом ружья, тускло поблескивающим в свете фонарика, Вольпина пускается бежать.

Луч прожектора высветил верхнюю часть одного из зданий. Несколько человек в фашистских мундирах столпились на площади вокруг Джудицио, который, показывая вверх, говорит:

— Мне кажется, скрипка играет вон там.

И впрямь, луч прожектора нащупывает граммофон, установленный на карнизе колокольни.

Первым стреляет из револьвера Местный Главарь. Двое, стоящие рядом, расстреливают граммофон из ружей. Какая-то пуля, очевидно, попала в цель, граммофон как бы вздрагивает, но продолжает играть.

Теперь уже стреляют все. Пули бомбардируют колокольню. Одна попадает в трубу, другая в ящик граммофона, мотив звучит теперь прерывисто, граммофон как будто бы захлебывается, но продолжает играть. Наконец, постепенно замедляя темп, затихает,— кончился завод.

Снова воцарилась тишина. Обозленные лица фашистов, они тяжело дышат. Внезапно во всем городе загорается свет. Местный Главарь во всю глотку запевает, ему вторят остальные:

В ружье, мы все фашисты!
Проклятье коммунистам!

Все строятся и маршируют по Корсо, сотрясая воздух криками и топотом сапог по мостовой.

Полночь, зал в штабе местной фашистской организации, украшенный портретами дуче и целым рядом черных штандартов. Здесь собрались члены организаций, которых мы уже видели, здесь же инвалид со своей коляской (он держит бутылку и стакан) и бледный встревоженный человек с растрепанными волосами, одетый в штатское.

Местный Главарь садится и нервно закуривает сигарету. Гасит спичку. Его взгляд останавливается на отце Бобо, который появляется в комнате, подталкиваемый агентом. Он бледен и растерян. Главарь смотрит, пускает ему дым в лицо.

— Сними шляпу.

Синьор Амедео подчиняется, извиняясь:

— Это у меня такая привычка.

— Ты что же, по-римски не здороваешься?

Отец Бобо пытается разыграть наивного человека.

— Я не знал, что это обязательно. Я мало понимаю в политике.

— А как тогда понять твою фразу: «Если Муссолини будет так продолжать, то уж не знаю». Что ты хотел сказать этим «то уж не знаю»? Это угроза? Неверие в фашизм? Вражеская пропаганда?

Амедео смущен и растерян.

— Я не помню, чтобы я это говорил. Мне это странно, потому что я говорю только о моей работе. Может быть, я сказал: «Я вообще не знаю, что такое политика»...

Главарь сухо перебивает:

— Ты и о граммофоне ничего не знаешь?

— О каком граммофоне?

Главарь взрывается:

— Хватит изворачиваться! Отвечай!

Отец Бобо явно перепуган.

— Я спал. Вы сами видели, я был в постели. Не успел даже галстук надеть.

— Галстук или бантик анархиста?

Главарь делает жест, как бы говоря, что ему все известно. Подходит к инвалиду в коляске, тот, словно все было договорено заранее, до краев наполняет из бутылки большой стакан. Главарь спрашивает у отца Бобо:

— Хочешь выпить за победу фашизма?

Синьор Амедео поворачивается к ним.

— Признаться, в такую поздноту...

Инвалид протягивает ему стакан. Амедео берет, рассматривает содержимое. Говорит с отвращением:

— Да ведь это касторка!

— Давай, давай, она прочистит тебе и мозги и кишки.

В Амедео на мгновение пробуждается чувство справедливого возмущения:

— Я не буду пить.

Один из присутствующих, бывший боксер, известный всему городу отъявленный мерзавец и скотина Негрини, берет его за плечи, сажает на стул, после чего втыкает ему пальцы в рот, заставляя разжать челюсти. Затем, под удовлетворенные взгляды Главаря, инвалида и всех остальных, вынуждает проглотить подряд три стакана касторки.

Уже поздно, может быть, час, а может быть, два ночи.

У калитки стоит Миранда, ждет мужа. С надеждой и мукой смотрит на пустынную, плохо освещенную улочку, которая где-то там, в глубине, выходит на главную магистраль города. На лице женщины проходит, как судорога, гримаса страдания.

Кто-то появился вдалеке, согнутая человеческая фигурка. Женщина бежит навстречу.

Медленным, неуверенным шагом, как пьяный, движется синьор Амедео. За ним по земле тянется темная водянистая полоса, с мокрых штанов течет.

Жена окончательно узнала его, спешит.

— Амедео, Амедео!

Мужчина поднимает измученные глаза на жену, она уже рядом. Молчит. По его виду ясно все. Миранда хочет помочь, берет под руку, но потом оставляет, бежит вперед, чтобы открыть дверь...

Несколько позже мы видим отца Бобо в большой кадушке, наполненной водой. Его, безвольного, моет жена. Одежда кучей свалена в углу. Миранда время от времени произносит, запинаясь, у нее словно комок в горле:

— Ты... никогда мне... не веришь...

Муж не отвечает. Его моют, как ребенка. В дверях босиком, в нижнем белье, возникает Бобо. С жалостью смотрит на отца. Вдруг ему становится смешно, и, затыкая нос, он говорит, пытаясь хоть как-то разрядить обстановку в доме:

— Ого, папочка, ну и вонища!

Отец не обращает на него внимания. Миранда поворачивается и грозно гонит сына

в постель. Амедео встает. Голый и мокрый, оставляя на полу лужи, идет по коридору, останавливается посередине. Уставившись на дверь, за которой спит Патака, хрипло и прерывисто произносит:

— Если за мной шпионит тот, о ком я сейчас думаю,— пусть меня упекут в тюрьму, но я с ним разделаюсь!

И разражается такой бранью, что в кухонном буфете звенит стекло.

Вокруг Гранд-отеля кипит работа. Садовники поливают клумбы, горничные то и дело выскакивают на балконы, вывешивая на перила матрацы. Снуют столяры с инструментами, маляры красят в белое стулья на террасе, облупившиеся от влажного морского воздуха оконные рамы.

Невысокий худой человек с волнистыми волосами, которые зачесаны с висков на лоб, чтобы скрыть основательную плешь, с пышными усами (он периодически приводит их в порядок, приглаживая кончиками пальцев), с тонким, английского типа лицом и светлыми глазами, от которых его морщинистое лицо кажется молодым, сидя на скамейке террасы, говорит нам:

— Меня зовут Лалло. Я здешний завсегдатай. Зимой служу в банке заместителем директора. А летом провожу два месяца отпуска в Гранд-отеле еще и потому, что весь персонал и бармен относятся ко мне с особым почтением. Я называю Гранд-отель Старой синьорой. Каждый год появляюсь я здесь собирать мед любви. Дарю нежность и жажду нежности. Я единственный человек в Борго, посещающий Гранд-отель. Говорят, что однажды вечером, три года назад, здесь побывала Градиска. Более того, якобы в результате этого, на мой взгляд, малоправдоподобного приключения ее и стали звать Градиской. Не знаю, известно ли вам, что ее настоящее имя Нинола? А если верить тому, что рассказывают, дело было так...

...На заднем сиденьи длинной машины марки «Диланда» сидят Градиска и представитель местных властей, мужчина лет под сорок. Машина медленно едет по бульвару, ведущему к морю. Свежий зимний воздух. Мужчина говорит деловым тоном, девушка озабоченно слушает.

— Нинола, не дай нам ударить лицом в грязь. Принц очень хорош собой. И там, между делом, если почувствуешь, что он доволен, скажи, что надо же, наконец, закончить строительство набережной. Только он может нам помочь. Старайся вести себя воспитанно, говори по-итальянски, не на диалекте, это ведь принц, а не какой-нибудь обормот.

Машина доезжает до набережной, минует ворота Гранд-отеля и останавливается перед каменной лестницей.

Градиска в сопровождении мажордома проходит по салону, где с диванов еще не сняты чехлы, по большой лестнице поднимается на верхний этаж, идет по длинному коридору. Мажордом останавливается перед номером принца. Осторожно стучит, затем открывает дверь и делает Градиске знак войти.

Очутившись в номере, она прежде всего смотрит на потолок, высокий, покрытый затейливой лепкой. Номер просторен, с гигантской кроватью под балдахином, с полированной мебелью, диваном.

У окна в шлафроке стоит принц и смотрит на улицу. Это высокий худой человек. Градиска подходит к постели. Она так растеряна, что даже раздевается с трудом. Спускает чулки, не скинув туфли, потом — трусы, забыв о платье. Оставшись обнаженной, ложится на постель, подносит руки к волосам, расправляет их на подушке и, обращаясь к принцу, взволнованно говорит:

— Синьор принц, соблаговолите*...

Мы снова видим Лалло, спокойно и размеренно ведущего свой рассказ:

— Я в эту историю мало верю. Не верю также и тому, что рассказывает Бишеин. Он прирожденный лгун. Истории придумывает одну за другой. Зимой я его слушаю, чтобы скоротать время. Правда, два года назад сюда

* Соблаговолите по-итальянски — градиска (gradisca).

действительно приезжал эмир с тридцатью наложницами. Я сам видел.

Лалло говорит, а на экране оживают его воспоминания. Мы видим, как через широкую застекленную дверь в просторный полутемный вестибюль Гранд-отеля входит эмир в сопровождении тридцати закутанных, идущих мелкими шажками женщин. Шпалерами выстроился гостиничный персонал, глубокими поклонами приветствуя знатного гостя.

Эмир и два его адъютанта громко хлопают в ладоши, подгоняя женщин к лифтам, как куриц.

Лалло продолжает:

— Да, это правда... Каждую ночь он закрывал на ключ тридцать комнат. До этого момента все правильно, но дальше в рассказе Бишеина слишком много неправдоподобного...

Возникает фасад Гранд-отеля, выходящий на море. Все окна освещены, в каждом виден силуэт прекрасной восточной женщины под прозрачной вуалью.

На набережной стоит Бишеин — худосочный, прыщеватый человечек с хитрыми глазками. Сунув в рот сигарету, с вожделением рассматривает всех этих красавиц.

Из окон опускается вниз что-то белое. Это скрученные жгутом простыни. Бишеин резво карабкается по одной из них, прыгает на пол в номер и видит: на постели, обнаженная, лежит наложница эмира. Лицо под чадрой. Бишеин поднимает чадру. Лицо арабской женщины. Она прекрасна. Как был, в одежде, Бишеин кидается на нее.

Потом спускается по той же простыне и взбирается вверх, к другому окну.

Вскакивает во вторую комнату, где ведет себя так же, как и в первой. Снова на земле, и снова наверх, по третьей веревке из простыней.

Лакеи раскручивают ковровые дорожки. Горничные снимают белые чехлы с кресел и диванов, покрывала, которыми, как огромными москитными сетками, затянуты люстры в салоне.

К подъезду подкатывают роскошные лимузины. Мягко захлопываются дверцы.

Лалло вполголоса комментирует:

— «Альфа-ромео», «изотта-фраскини»... А «мерседес-бенц» я узнаю по крышке радиатора...

Горы заклеенных этикетками чемоданов. К лифтам проходят синьоры, которых устроившийся на диване Лалло провожает потухшим взглядом.

Встает, выглядывает на террасу, заставленную столиками, за которыми сидят нарядные дамы, в воздухе запах духов. Бразильский оркестр играет румбу. Несколько пар танцует. Лалло в сторонке наблюдает за женщиной, сидящей с мужем за столиком. Объясняет нам:

— Это моя прошлогодняя любовь. Чешка.

Потом пристально смотрит на синьору, в одиночестве сидящую за другим столиком. Подходит. Показывает на луну:

— Видели?

Женщина улыбается. Лалло садится рядом.

— Леопарди написал стихи. Вы знаете Леопарди?

Синьора отрицательно качает головой.

— Данте— вот, а Леопарди — вот.

Лалло рукой обозначает два разных уровня. Данте — повыше, Леопарди — пониже. Затем встает, помогает синьоре подняться. Они удаляются по направлению к набережной. Теперь на террасе танцуют все, хлопает пробкой бутылка с шампанским, кто-то давит черным блестящим ботинком длинный окурок.

Полусонный Бобо нехотя причесывается. Голос матери:

— А воду ты пил?

— Не помню.

Кладет расческу. Ходит по комнате, надевает пиджак.

— Как это не помнишь? Если пил, причащаться нельзя.

— Пить можно, есть нельзя.

— Пить тоже нельзя... И не забудь сказать, что ты отпетый негодяй, огорчаешь родителей... И что сквернословишь, скажи... Про все... Про все... Платок взял?

Бобо не по себе, все ему противно. Закрывает за собой дверь.

Он уже у исповедальни. Видит двух старушек с длинными свечками в руках. Пропускает их, входит следом в исповедальню.

По обеим сторонам, у стен, возвышаются высокие темные скамьи с резьбой. Здесь же гипсовая статуя святого Луиджи Гонзаги с лилией в руках. Дон Балоза закрывает забитый свечами ящик.

— Иди туда,— показывает подбородком на длинную скамью.

Бобо опускается коленями на скамью и крестится, глядя в стену прямо перед собой. Дон Балоза спрашивает:

— Давно исповедовался?

— На рождество.

— Ходишь на мессу по святым праздникам?

— Вот когда свинка была, не ходил.

— Отца с матерью почитаешь?

Бобо отрывается от стенки, чтобы повернуться к дону Балоза, который стоит теперь у него за спиной.

— Я-то да, они меня не почитают. Иногда такие подзатыльники отвешивают!

— Очевидно, ты их сердишь... Лжешь?

— Поневоле...

— Желаешь то, что принадлежит другим?

Бобо слегка поворачивает голову.

— Да. Особенно плащ Спиги.

— Тебе он нравится?

— Черт побери! То есть я хотел сказать, да! Очень. Он весь на ремнях, как плащи штатских агентов полиции в английских фильмах.

Дон Балозо улыбается, садится на скамью рядом с мальчиком. Озабоченно смотрит на него:

— Совершаешь непотребное? Трогаешь себя? Знаешь или нет, что святой Луиджи плачет всякий раз, когда ты себя трогаешь?

Бобо слегка поворачивается. Его лицо покраснело от стыда. В голове мелькают мысли, которые он однако не произносит вслух:

— Черта с два скажу тебе, трогаю я себя или нет! А сам-то ты себя не трогаешь, что ли?

Бобо как бы воочию видит преподавательницу Леонардис, которая пишет на доске, потрясая большой грудью и всем своим мягким телом.

— Уверен, что ты смотришь на груди синьоры Леонардис... А также на нижнюю часть Победы на монументе павшим...

Бобо как бы стоит в парке и созерцает мощные обнаженные формы бронзовой богини Победы, опрокинутой на плечи гигантского солдата. Вместе с товарищами жадно созерцает зад Победы.

Оборачивается к священнику, смотрит на него и говорит, но не вслух, а мысленно:

— Как ты думаешь, когда благословляешь животных, на что мы приходим смотреть? На овечьи задницы?

Мы видим, как дон Балозо благословляет домашних животных по случаю праздника Антонио Аббата. Со всех сторон согнали огромное количество лошадей, кур, кроликов, ослов, овец, кошек. собак. Всех их собрали у церкви, где они должны получить благословение. Бобо вместе с приятелями следят за крестьянками, которые по окончании церемонии садятся на велосипеды.

Удлиненное, как морда животного, кожаное сиденье исчезает под юбками пышнотелой крестьянской девицы, обрисовывая соблазнительные округлости ее ягодиц. Рядом мелькают мощные ляжки и еще, еще... все кончается досадно быстро.

Возбужденные мальчишки, широко раскрыв глаза, следят за этим фейерверком мелькающих перед ними обтянутых задов.

Глаза Бобо снова устремлены на стенку перед скамьей, на которой он сидит. Дон Балозо все еще рядом с ним, он решил не отступать.

— Так что: ты трогаешь себя или нет?

— Где?

— Ты прекрасно знаешь, где.

Бобо снова возвращается к своему мысленному монологу.

— А как можно утерпеть и не трогать себя, после того, как насмотришься на груди Табачницы, у которой еще и глаза, как у Кей Френсис?

...Перед нами появляется стоящая за прилавком Табачница.

Вздувшаяся пузырем блузка устремлена вперед, на клиента. По другую сторону прилавка — Бобо.

— Дайте мне одну нашу...

Низким глуховатым голосом, который, кажется, проникает прямо в кровь, Табачница спрашивает:

— Экспортную?

Бобо едва заметно кивает. Прикрывает глаза, будто один только звук голоса уже доставляет ему наслаждение. Берет сигарету, выходит из магазинчика к ожидающим его друзьям, которые в данный момент обсуждают, сколько могут весить груди Табачницы.

— По-моему, сорок кило.

— Больше. По сорок каждая.

Бирийон, спокойный и решительный, направляется к входу в лавку.

— Сейчас узнаю.

И в самом деле, подойдя к прилавку, спрашивает:

— Простите, синьора, сколько весят ваши груди?

Табачница швыряет ему в лицо пригоршню карамели, которую зачерпнула из стоящей на прилавке коробки.

Коленопреклоненный Бобо улыбается, вспоминая эту сцену. Поворачивается к дону Балозо и говорит:

— Одна девушка поцеловала меня по-настоящему, с языком!

— Видишь, кое-что проясняется!

Бобо рассказывает, как на одной из окраинных улочек встретил Вольпину. Девушка никак не могла накачать велосипедную шину. Он прикрутил как следует ниппель и стал качать. И вдруг Вольпина провела рукой по его волосам, пригнула голову к себе и с силой присосалась губищами к его рту.

— Я не знал, что так целуются. А вы знали? — спрашивает Бобо у дона Балоза с заговорщическим видом.

— Это я должен задавать тебе вопросы, а не ты... Продолжай.

Бобо опять уставился в стенку. Говорит про себя:

— Я знаю, ты наябедничаешь, а я потом нахватаю затрещин от отца!

Проносится воспоминание. Полдень. Перед кино «Фульгор» появляется Градиска. Бобо заметил девушку и немного погодя следует за ней. Поднимается на галерею.

Фильм уже начался. Длинная, фосфоресцирующая от пыли световая дорожка тянется от проектора к экрану, скудно освещая пустую галерею. Градиска, сидя на одном из центральных мест, блаженно курит, наслаждаясь видом Гарри Купера, скачущего по экрану в костюме офицера Северной армии.

Бобо садится поодаль, где-то в первых рядах. Время от времени осторожно передвигается на несколько кресел, чтобы приблизиться к девушке. Затем быстрыми перебежками достигает ряда, где сидит Градиска. Пересаживаясь потихоньку со стула на стул, придвигается все ближе и ближе, и, наконец, оказывается рядом.

Градиска продолжает курить, не обращая внимания на мальчика. Гарри Купер ухаживает за дочерью полковника.

Возбужденный и взволнованный Бобо пожирает глазами бедра Градиски и то место, где юбка образует небольшую впадину. Закрыв глаза от страха, протягивает руку и кладет на тугую ляжку женщины, затянутую легкой оболочкой ткани, как огромная сосиска.

И теперь Градиска не обращает внимания на манипуляции мальчика. Спокойные кольца дыма выходят у нее изо рта.

Бобо становится смелее, его рука осторожно продвигается к трусикам женщины. Только теперь Градиска опускает огромные, веером, ресницы, смотрит на руку мальчика, и затем, медленно повернувшись к нему, красному и покрытому потом, с добродушным любопытством спрашивает:

— Ты что-нибудь ищешь?

Бобо как будто парализовало. Медленно отнимает руку и тихо уходит с галереи, согнувшись от стыда пополам.

Статуя святого Луиджи в исповедальне.

Выражение раскаяния на лице Бобо. Дон Балоза, вытирая пот и подавшись вперед, слушает его. Проводит платком по глазам, прикладывает к пухлым щекам.

— Во искупление прочтешь десять раз Патер, пять — Аве и три — Славься.

Вечером того же дня мы видим Бобо на улице. Он идет мимо человека, который, опустив жалюзи своей лавочки, присел, чтобы закрыть засов. Бобо ускоряет шаги, как будто ему надо непременно поскорее дойти до какого-то условленного места.

И вдруг, слегка разочарованный, замедляет шаг.

Нерешительно останавливается, смотрит на лавочку Табачницы. Жалюзи наполовину спущены, внутри свет. Значит, если бы он хотел, как обычно, купить сигарету, он мог бы еще войти. Бобо нагибается посмотреть, что происходит внутри.

Табачница тащит из одного угла в другой мешок соли. Когда Бобо появляется из-под жалюзи, она с трудом переводит дух.

Мальчик некоторое время колеблется, спросить ему сигарету или нет, потом бросается помочь. Более того, он готов и один перетащить мешок.

Грудь Табачницы тяжело вздымается от напряжения. Резким жестом она отталкивает мальчика от мешка:

— Оставь, не сможешь.

Бобо с детским возмущением восклицает:

— Как это не смогу! Я могу поднять восемьдесят килограммов! Однажды я поднял папу!

Табачница отдыхает, опершись локтями на мешок.

— Не верю.

Бобо смотрит на нее пристально, с волнением.

— Вы сколько весите?

— Не знаю.

— Хотите, я и вас подниму.

— Посмотрим.

Бобо подходит к женщине, обхватывает руками ее мощный и мясистый зад, и, собрав все свои силы, поднимает.

Табачница удивленно и испуганно пищит. Бобо опускает ее на землю; ему приятно ощущать, как по его возбужденному телу скользят колышущиеся груди. Тяжело дыша, он говорит:

— Спорим, я и второй раз вас подниму?

И, не дожидаясь ответа, хватает толстуху и снова поднимает ее. Теперь и женщина тоже смущена. Проводит рукой по волосам мальчика.

— Не надо, ты весь вспотел.

Бобо опускает ее и еще раз с невероятным усилием поднимает над землей. Его пальцы впились в тело женщины, как клещи. Юбка задралась вверх. Трепещущие груди вновь касаются его лица. Теперь Табачница сама провоцирует его, говоря:

— А вот сейчас, спорим, ты меня уже больше не поднимешь.

И тогда потный, тяжело дышащий, как загнанный осел, Бобо снова поднимает и опускает ее, поднимает и опускает,— и так еще целых пять раз.

(*Окончание в следующем номере*)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Без права на ошибку», 9 ч.
Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер-постановщик А. Файнциммер. Главный оператор В. Владимиров. Главный художник Е. Сергано́в. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Киршенбаум. В главных ролях: О. Жаков, Н. Мерзликин, Л. Прыгунов, В. Дружников, В. Маркин, С. Старикова, Н. Ильина, Ю. Потемкин, А. Панькин, В. Перевалов, В. Плотников, В. Балашов, В. Филиппов, В. Березуцкая.

«Дорогой мальчик» (по пьесе С. Михалкова), 8 ч.
Авторы сценария С. Михалков, А. Стефанович. Режиссер-постановщик А. Стефанович. Операторы-постановщики Б. Кочеров, П. Шумский. Художники-постановщики В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор Д. Тухманов. Звукооператор М. Надиева. В главных ролях: Сережа Крупеников, Саша Елистратов, В. Стржельчик, Г. Вицин, И. Азер, В. Гайнов, Р. Джабраилов, С. Мигицко, Л. Оболенский, М. Ирд, А. Белявский.

«Сто дней после детства», 9 ч.
Авторы сценария А. Александров, С. Соловьев. Режиссер-постановщик С. Соловьев. Главный оператор Л. Калашников. Главный художник А. Борисов. Композитор И. Шварц. Звукооператоры В. Крачковский, В. Бахмацкий. В главных ролях: Б. Токарев, Т. Друбич, И. Малышева, Ю. Агилин, Н. Меньшикова, С. Шакуров, А. Алейникова, А. Звягин, Ю. Сокин, Т. Юринова, С. Хлебников.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Всадник с молнией в руке», 8 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик Х. Хажкасимов. Главный оператор Б. Середин. Главный художник К. Загорский. Композитор А. Меликов. Звукооператор Б. Корешков.
В главных ролях: Т. Кулиш, Р. Балаев, С. Соблиров, В. Авдюшко, Б. Кудрявцев, М. Секреков, Б. Мулаев, А. Тухужев, Т. Атоликов, А. Тхазаплижев, С. Кунижев.

«Иван да Марья», 9 ч.
Автор сценария А. Хмелик. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Главный оператор А. Чардынин. Художники-постановщики Г. Анфилова, А. Анфилов. Композитор А. Чайковский. Звукооператор С. Галудзин.
В главных ролях: И. Бортник, Т. Пискунова, И. Рыжов, Л. Ахеджакова, Е. Уварова, Н. Бурляев, В. Никулин, Л. Круглый, В. Сергачев, М. Козаков, В. Гафт, Н. Лавров, З. Славина, Ф. Антипов, В. Шаповалов, И. Окрепилов, А. Нищенкин, Н. Погодин, В. Брылеев, В. Уральский.

«Меняю собаку на паровоз» (по пьесе С. Михалкова «Чужая роль»), 7 ч.
Авторы сценария С. Михалков, Н. Хубов. Режиссер-постановщик Н. Хубов. Главный оператор М. Якович. Главный художник Б. Дуленков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Г. Кравецкий.
В главных ролях: Дима Ажнин, Света Волкова, Роза Агишева, Саша Новиков, Катя Гражданская, Таня Мучкина, Павлик и Олег Степановы, Дима Шевелев, Т. Лаврова, В. Сергачев, П. Панков, О. Табаков.

«Финист — Ясный сокол» (по мотивам одноименной сказки Н. Шестакова), 8 ч.
Авторы сценария А. Роу, Л. Потемкин. Режиссер-постановщик Г. Васильев. Операторы-постановщики В. Окунев, Ю. Малиновский. Художник-постановщик С. Серебренников. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Б. Голев. В главных ролях: В. Воскресенский, С. Орлова, М. Кононов, М. Пуговкин, Л. Хитяева, Г. Вицин, Г. Богданова — Чеснокова, М. Барабанова, А. Строганова, А. Смирнов, М. Перцовский, Г. Милляр, Л. Потемкин.

Киностудия «Ленфильм»

«Одиножды один», 10 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер-постановщик Г. Полока. Главный оператор Е. Мезенцев. Главный художник М. Щеглов. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Н. Левитина.
В главных ролях: А. Папанов, Н. Архипова, В. Кашпур, М. Поляк, В. Теличкина, Н. Караченцов, Т. Пельтцер, Юля Орехова, Р. Корохова, С. Жгун, Т. Опаркина, Д. Камбарова.

«Премия», 9 ч.
Автор сценария А. Гельман. Режиссер-постановщик С. Микаэлян. Главный оператор В. Чумак. Художники-постановщики Б. Бурмистров, М. Иванов. Звукооператор К. Лашков.
В главных ролях: Е. Леонов, В. Самойлов, О. Янковский, М. Глузский, А. Джигарханян, Н. Ургант, В. Сергачев, Л. Дьячков, Б. Брондуков, С. Крючкова, А. Пашутин, М. Семенов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Гуси-лебеди летят», 8 ч.
Автор сценария М. Стельмах. Режиссер-постановщик А. Муратов. Главный оператор В. Курач. Главный художник В. Цырлин. Композитор М. Скорик. Звукооператор З. Копистинская.
В главных ролях: Володя Чубарев, Федор Стригун, Г. Демчук, В. Олексеенко, В. Шептекита, Л. Лукашевич, Лиля Судья, М. Голубович, П. Река, А. Кученко, М. Кавка, С. Воскресенко, Л. Парфилов, И. Голубов, И. Матвеев, Б. Савченков, В. Хорошко, К. Степанков, А. Барчук, В. Пащенко, Б. Макаров, И. Масталир.

«Тайна партизанской землянки», 7 ч.
Автор сценария Ю. Збанацкий. Режиссеры-постановщики Ю. Тупицкий, В. Фещенко. Главный оператор В. Трушковский. Главный художник А. Кудря. Композитор В. Тылик. Звукооператор К. Коган.
В главных ролях: Т. Спивак, Ф. Панасенко, Игорь Слива, Лена Воловик, Игорь Алеев, Сергей Вовк, Л. Бакштаев, Н. Олейник.

Киностудия «Таллинфильм»

«Опасные игры», 9 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Кяспер. Главный оператор В. Маак. Главный художник Х. Валк. Композитор Я. Ряэтс, Звукооператор Р. Сабсай.
В главных ролях: Р. Урмет, Э. Нильсен, В. Перебейнос, Ю. Валк, Ю. Ярвет, Л. Мерзин, А. Эскола, Т. Муттикс, Р. Арен, Х. Варем, В. Ратассеп, Х. Пээп, А. Сиккель, А. Юкскюла.

Свердловская киностудия

«Кто, если не ты...», 8 ч.
Автор сценария И. Бондин. Режиссер-постановщик Г. Кузнецов. Главный оператор С. Онуфриев. Главный художник В. Расторгуев. Композитор Н. Богословский. Звукооператор Б. Ефимов.
В главных ролях: Ф. Одиноков, М. Булгакова, А. Беспалый, Н. Кузьмин, Г. Логинова, А. Карапетян, В. Емельянов, Э. Ваздикс, Н. Сектименко.

Киностудия «Молдова-филм»

«Долгота дня», 10 ч.
Авторы сценария В. Гажиу, В. Иовицэ. Режиссер-постановщик В. Гажиу. Главный оператор В. Яковлев. Художники-постановщики С. Булгаков, В. Ковриг, А. Роман. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Чайка.
В главных ролях: В. Чутак, В. Малявина, К. Константинов, Д. Фусу, И. Бордияну, В. Пинчук, Е. Максимова, П. Баракчи, И. Горя, Д. Карачобану, П. Махотин, Г. Грузин, Д. Дариенко.

Киностудия «Таджикфильм»

«Требуется тигр», 7 ч.
Автор сценария Ю. Харламов. Режиссер-постановщик Б. Арабов. Главный оператор З. Дахте. Главный художник Х. Бакаев. Композиторы Ф. Бахор, Б. Рычков. Звукооператор Е. Нестеров.
В главных ролях: И. Файзиева, Р. Салиев, Р. Хашимов, Г. Агзамов, Б. Раджабов, А. Мухамеджанов, М. Тахири, Н. Волкова.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Человек из «Олимпа», 7 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер-постановщик Д. Кесаян. Главный оператор И. Дилдарян. Главный художник Г. Карапетян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор Г. Налчаджян.
В главных ролях: К. Джангирян, Л. Вартанян, А. Нерсесян, Н. Мнацаканян, Т. Дилакян, Л. Саркисян, Т. Ваганян, С. Ваганян, Ж. Аветисян, Ж. Мсрян.

«Фитиль» № 152 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Нет вопроса» (ЦСДФ). Автор сценария А. Рубинов. Режиссер и оператор Г. Голубов. Звукооператор Ю. Зорин.
«Урок жизни» («Мосфильм»). Автор сценария В. Биллевич. Режиссер-постановщик Д. Вятич-Бережных. Оператор В. Абрамов. Художник Б. Царев. В ролях: В. Этуш, Г. Юхтин.
«Концы в воду» (Литовская киностудия). Автор сценария А. Хайт. Режиссер и оператор А. Янчерас. Звукооператоры Н. Штутас, С. Синкевич.
«Недоступная крепость» («Мосфильм»). Автор сценария Д. Рудый. Режиссер Л. Миллионщиков. Оператор М. Дятлов. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко.
В ролях: В. Орлова, Н. Парфенов. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Встревоженная тишина» («Иван Кондарев») (по роману Эмилиана Станева «Иван Кондарев»), 1-я серия — 9 ч.; 2-я серия — 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Авторы сценария Никола Тихолов, Никола Корабов. Режиссер Никола Корабов. Оператор Эмил Вагенштайн. Художник Мария Иванова.
В ролях: Антон Горчев, Катя Паскалева, Стефан Данаилов, Иван Андонов, Георгий Черкелов, Кристиан Фоков, Анна Феликсова, Васил Попилиев, Тодор Колев, Доротея Тончева, Станчо Станчев.

«Как песня», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Автор сценария Славчо Дудов. Режиссеры Ирина Акташева, Христо Писков. Оператор Яцек Тодоров. Художник Боянка Ахранова. Композитор Борис Карадимчев.
В ролях: Филип Трифонов, Васил Михайлов, Ирина Росич, Георгий Мамалев, Николай Бинев, Леда Тасева, Домна Ганева, Петр Слабаков, Тодор Колев, Анатолий Кузнецов, Семен Морозов.

«Турецкое копье» (по роману Эмиля Коложвари Граньера), 9 ч.
Производство «Гунния» (Венгрия). Авторы сценария Эмиль Коложвари Граньер, Имре Бенчик. Режиссер Ева Журж. Оператор Дьёрдь Цабарка. Художник Нелли Ваго. Композитор Ференц Дарваш.
В ролях: Иван Ваш-Золтан, Чаба Иванка, Эва Серенчи, Миклош Сурди, Марта Фонаи, Габор Конц, Йожеф Гати, Берталан Шолти, Золтан Базилидез, Ференц Зенте, Петер Хорват, Ласло Инке.

«Большое путешествие Агаты Швайгерт» (по рассказу Анны Зегерс), 8 ч.
Производство Студии телевидения ГДР.
Авторы сценария Ганс Мюнхеюерг, Йоахим Кунерт. Режиссер Йоахим Кунерт. Оператор Вольфганг Питш. Художник Петер Вильде. Композитор Герхард Вольгемут.
В ролях: Хельга Гёринг, Гюнтер Вольф, Гюнтер Науман, Хельмут Гаус, Руди Ленер, Жан-Пауль Ценакер, Александр Грек, Эрика Пеликовски, Моника Биленштайн.

«Кольцо с голубым сапфиром», 7 ч. (фильм из серии «В полицию звонить 110»).
Производство Студии телевидения ГДР.
Авторы сценария Доротея Кляйне, Норберт Бюхнер. Режиссер Норберт Бюхнер. Оператор Тильман Ден. Художник Ганс Фёлькер. Композитор Райнхард Лаками.
В ролях: Петер Боргельт, Зигрид Гёлер, Марилу Пулман, Гюнтер Науман, Рольф Людвиг, Дагмар Фредерик, Юрген Цартман, Артур Йопп, Фред Дельмаре.

«Борьба», 9 ч.
Производство «Монголкино» (МНР). Авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид. Режиссер Д. Жигжид. Операторы О. Уортнасан, Г. Цэрэн. Художник О. Мягмар. Композитор Д. Лувсаншарав.
В ролях: Ц. Дашнамжил, Д. Няма, Д. Лхасурэн, Амар, С. Бужгар, З. Жоржсурэн, Д. Дамиран, З. Пурэв, З. Цэндэху.

«Мальчишки мечтают», 6 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Польша). Автор сценария и режиссер Рышард Рыдзевский. Оператор Веслав Пыда. Художник Барбара Зыдлер. Композитор Петр Марчевский.
В ролях: Радослав Аркушиньский, Петр Сот, Цезары Филиппович, Петр Перчиньский, Януш Клосиньский.

«Перстень княгини Анны» (по новелле А. Лаха), 9 ч.
Производство творческого коллектива «Нике» (Польша). Авторы сценария Мария Стажиньска, Мария Каневска. Режиссер Мария Каневска. Оператор Антони Вуйтович. Художник Войцех Кшыштофяк. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Ежи Маталовский, Кшиштоф Строиньский, Петруш Сот, Веслава Квасневска, Анджей Шалавский, Ежи Брашка, Казимеж Фабисяк, Болеслав Плотницкий, Станислав Мильский, Влодзимеж Новак, Тадеуш Шмидт.

«Вероника», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Василика Истрате, Элизабета Бостан. Режиссер Элизабета Бостан. Оператор Юлиус Брукманн. Художник Джулио Тинку. Композитор Темистокле Попа.
В ролях: Лулу Михаеску, Маргарета Пыслару, Дем Рэдулеску, Василика Тастаман, Анджела Молдован, Джордже Михэице, Михай Стан, Вали Никулеску, Корнел Патрики.

«Капкан», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария Титус Попович. Режиссер Маноле Маркус. Оператор Нику Стан. Художник Вирджил Моисе. Композитор Григориу Георге.
В ролях: Иларион Чобану, Мариана Михуц, Мария Клара Себёк, Мирча Албулеску, Виктор Ребенджук, Мирча Дякону, Сильвиу Стэнкулеску, Октавиан Котеску, Мария Кира, Лазар Врабие.

«Последний патрон», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Титус Попович, Петре Сэлкудяну. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художник Марчел Богос. Композитор Ришард Ошаницкий.
В ролях: Иларион Чобану, Джордже Константин, Амза Пеля, Себастьян Папаяни, Марга Барбу, Ион Бесою, Коля Рэуту, Жан Константин.

«Виннету — сын Инчу-Чуна» (по рассказу Карла Моя), 1-я серия «Хищники из Россвеля» — 8 ч.; 2-я серия «Трубка мира» — 7 ч.
Совместное производство «Риальто-фильм» (ФРГ), «Ядран-фильм» (Югославия).
Автор сценария Харальд Г. Петерсон. Режиссер Харальд Райнль. Оператор Эрнст В. Калинке. Художник Владимир Тадей. Композитор Мартин Бётхер.
В ролях: Пьер Брис, Лекс Баркер, Мари Ферзини, Ральф Уолтер, Вальтер Барнес, Дуня Райтер, Крин Дор, Марио Джиратти, Клаус Кински, Эдди Арент.

«Дни предательства», 1-я серия — 9 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство киностудии «Барранд» (Чехословакия).
Авторы сценария Милослав Фабера, Отакар Вавра. Режиссер Отакар Вавра. Оператор Яромир Шофр. Художник Карел Лиер. Композитор Зденек Лишка.
В ролях: Иржи Плескот, Богуш Пасторек, Вильгельм Кох-Хооге, Фред Александер, Густав Мёллер, Ярослав Радимецкий, Владимир Шмерал, Владислав Стржельчик, Борживой Навратил, Иржи Душек, Милош Недбал, Святоплук Бенеш, Мартин Грегор, Владимир Стах, Франтишек Зверик, Вернер Эрлихер, Владимир Павлар, Михал Дочоламанский, Эммал Черна, Ярослав Дуфек, Ярослава Тиха, Ярослав Розсивал, Иржи Крампол, Эмил Хорват, Герхард Рахольд, Карел Влчек, Отакар Броусек, Вернер Веланд, Йозеф Лангмиллер.

«Долина», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов «Братислава-Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Милош Крно, Штефан Угер. Режиссер Штефан Угер. Оператор Станислав Шомлани. Художник Антон Крайчович. Композитор Илья Зеленка.
В ролях: Андреа Чундерликова, Эмил Хорват, Мариан Бернат, Антон Майерчик, Иржи Вондрачек, Милан Киш, Елена Волкова, Густав Валах, Ян Вздух, Ярослав Врзала, Антон Шулик, Ян Кронер.

«Вальтер защищает Сараево», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство «Босна-фильм» (Югославия).
Автор сценария Джордже Лебович. Режиссер Хайрудин Крвавац. Оператор Миролюб Дикосавлевич. Художник Миленко Еремич. Композитор Боян Адамич.
В ролях: Бата Живойинович, Раде Маркович, Любиша Самарджич, Неда Спасоевич, Драгомир Боянич-Гидра, Слободан Димитриевич, Ханьо Хассе, Рольф Рёмер, Вильгельм Кох-Хооге, Павле Вуйсич, Фарук Беголи, Стево Жигон, Войо Мирич.

«Отважные» («Гранатометчики»), 9 ч.
Производство «Авала-фильм», «Застава-фильм», «Косово-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Предраг Голубович, Даниэль Щехура, Ратко Джурович, Влатко Гилич. Режиссер Предраг Голубович. Оператор Миливое Миливоевич. Композитор Борис Бизетич. Художник Миленко Еремич.
В ролях: Бата Живойинович, Любиша Самарджич, Боро Бегович.

«Преступник и его досье», 9 ч.
Производство «Ядран-фильм» и «Кроатия-фильм» (Загреб, Югославия).
Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк. Оператор Венчеслав Орешкович. Художник Желько Сенечич. Композитор Алфи Кабильо.
В ролях: Беким Фехмию, Милена Дравич, Фабиан Шовагович, Реля Башич, Крешо Зидарич, Ана Герцигоня, Бисерка Алибегович, Небойша Кохаревич, Владо Пухало, Иво Сердар, Мато Эргович, Мария Секелез, Хелена Булян, Иво Фици, Звонко Лепетич, Зденка Гершак.

«Дикие цветы» (по повести Фарука Саида), 8 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ).
Автор сценария Фарук Саид. Режиссер Юсеф Френсис. Оператор Фрэнсис Марзух. Художник Нигад Бахгет. Композитор Салах Рида.
В ролях: Надья Лутфи, Хусейн Фахми, Абдель Варис Усар, Мушира Исмаил, Ахмад Халиль.

«Счастливо, Мануэла!» (по рассказу Анибала Машаду), 9 ч.
Производство киностудии «Барретту» (Бразилия).
Авторы сценария Мигел Боржес, Бруно Баррету. Режиссер Бруно Баррету. Оператор Мурилу Салес. Художник Тереза Николау. Композитор Дори Кайми.
В ролях: Даниэла, Марселу, Элизабет, Дина Сфат, Уго Карвана, Вилсон Грей.

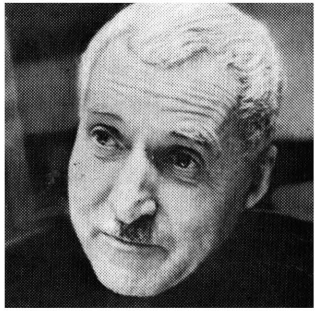
«Белый клык» (по одноименной повести Джека Лондона), 9 ч.
Производство «Очеания» (Италия).
Авторы сценария Петер Уэлбек, Роберто Лжанвиги, Пьер Реньоли, Ги Эльме Том Кейз, Гильом Руа. Режиссер Лючо Фульчи. Оператор Пабло Риполе. Художники Энцо Бульгарелли, Эмилио Руиц. Композитор Карло Рустикелли.
В ролях: Франко Неро, Вирна Лизи, Миссель, Фернандо Рей, Джон Стайнер, Раймонд Харместорф, Даниел Мартин, Кэрол Андрэ.

«Дело Маттеи», 9 ч.
Производство «Видес-фильм» (Италия).
Авторы сценария Франческо Рози Тонино Гуэрра. Режиссер Франческо Рози. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Андреа Крисанти. Композитор Пьеро Пиччони.
В ролях: Джан-Мария Волонте, Луиджи Скуарцина, Питер Болдуин, Эдда Ферронао.

«Игра в карты по-научному», 10 ч.
Производство «Дино де Лаурентиис» (Италия).
Автор сценария Родольфо Сонего. Режиссер Луиджи Коменчини. Оператор Джузеппе Руццолини. Художник Луиджи Скаччаноче.
В ролях: Альберто Сорди, Сильвана Мангано, Бетт Дэвис, Джозеф Коттен, Доменико Модуньо, Марио Каратенуто.

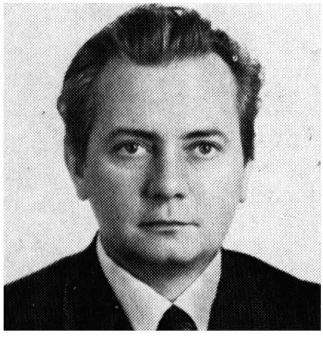
Премии Лейпцигского фестиваля

На XVIII Международном кинофестивале документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге главный приз «Золотой голубь» присужден советскому фильму «Шел солдат...» писателя **К. Симонова** и режиссера **М. Бабак** (производство ЦСДФ).
Награды «Серебряный голубь» удостоена советская документальная телевизионная лента «Португалия: тревожная осень», автор сценария **В. Дунаев**, режиссеры **В. Лисакович**, **В. Филатова** (производство творческого объединения «Экран»).



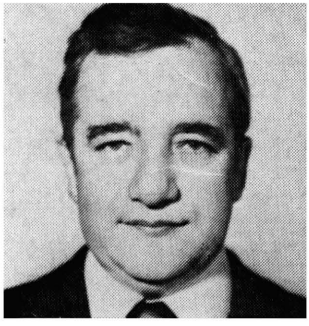
К Симонов

М. Бабак



В. Лисакович

В. Филатова



В. Дунаев

4 1976

ОЧЕРЕДНОЙ НОМЕР ЖУРНАЛА ОТКРОЕТСЯ ВЫСТУПЛЕНИЯМИ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ — ДЕЛЕГАТОВ XXV СЪЕЗДА КПСС.

В разделе «Проблемы века — проблемы художника» — выступление первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова о роли советского кинематографа в осуществлении Программы мира;

раздел «Теория и история» составляет статья М. Туровской «Брехт и кино»;

в номере печатаются рецензии Л. Донец, Т. Мамаладзе, В. Кисунько на фильмы «Сердце Корвалана», «Белый башлык», «Концерт для двух скрипок»;

под рубрикой «Мемуары и публикации» публикуется рассказ С. Кара об актере В. Гардине;

в разделе «За рубежом» печатаются «Письма из Америки» Ю. Комова, рецензия Н. Зархи на фильм «О, счастливчик!»;

заканчивается публикация сценария Федерико Феллини и Тонино Гуэрра «Амаркорд».

Индекс 70402